



صورة المغلاف

إمارة من الطبقة العامة للمصور الفنزوي «أونوريه دوميه»

كان دوميه في أيامه عملاقاً مضيقاً بين جيله من الرسامين وتلال مضيقاً كذلك بعد موته إلى أن توجه اسمه فجأة في منتصف القرن العشرين . ويرجع ذلك إلى مصوغة الرسامين الذين اعتقدوا التكبيين ، فقد اعتبروه أحد الرواد الأوائل لهم . أجل كان من السهل فهم سيزان والتعرف على حلوله للشكل والسطح أكثر من أماكن الاحساس بقية دوميه التعبيرية والتشكيلة . لم يكن دوميه استاذاً في السيطرة على حدود اللوحة الإربعة بل على نطاق داخلها . . استاذاً في خلق تجويف تعيش في الشخصيات داخله ، ومعها كسيفها وجسمها ، فلها تعيش في ذلك الفراغ تاركة آثار اللوحة ليكون أقرب نقطة إلى عين الراي . . ولقد كان دوميه يسيطر سيطرة كاملة على استخدام الأسطح التشكيلة لتغيير اتجاهات الحركة التي تقود العين إلى الوراء وإلى الأمام خلال ذلك الفراغ . ان سيزان استطاع بذلك أن يخل هذا الأشكال من خلال تكسيه للمنظور ، ولكن دوميه كان أعمق وأوقع إذ وصل إلى ذلك من طريق حله لملانة الشخصيات بالفراغ حتى أنه سخر اللون لذلك . فالتلون عنده يستخدم أما لتغيير من مساحة من الفراغ أو لتفريق شخص ما وإبعاد آخر . كما استخدم السطح والخط والكتلة ليعبر عن الحركة والانفعال الإنساني .

وصورة «الفسالة» مثال واضح لأن دوميه ، كما ندل على قوة ملاحظته وأخلاصه للتعبير عن الحركة الانسانية - فزرى الطفل بحركة سيقانه القصيرة يعم بصعود درجة السلم وجسم الأم المتحنى عليه ومحاولة الاثنين علامة حركتهما معا حتى يستطيعا صعود السلم ، ولم ينس دوميه ان يجعل الأم تحمل بيدها اليسرى كوداً من الفضول حتى يشربنا باستحالة حملها للطفل وحتى يجعل لانحنائها ذلك المعنى الذي يرمز إلى حنان المرأة الكافحة من أجل لقمة عيش وصحت غد مشرق لابنها .

وفي هذه الصورة من الناحية التشكيلة ، مثل معظم أعمال دوميه ، يفرق الضوء مؤخرة الصورة ، ثم فراغ يخرج منه كتلة قائمة تمثل والابن والجسد الذي ينتهي به الدرج ،

البلغة في ١٣٦

محمّد كجّاه

لبس على . . أودع أن تبلغ ذلك لسبو فيليبون ، وان يوصي بوصفي أمانة بين يدي الأستاذ كوريون . إذ أن نصي المقربة ستوقع على . . أونوريه دوميه .



ساكون مبتلى لك كثيراً ان كنت تستطيع إعطاء كيسة فركات للشخص الذي سيسلمك هذا الخطاب .

إنها أسطر قليلة وسريعة أولسها حقاً إلى أحد أصدقاءه بعد ان لبس عليه . ولكنها تعبر لنا عن حياة حياة ذلك المياري . ان يمثل رسام لانه رسم نصيب ثم يقدم للمحاكمة دون ان يعترف السياسة ، هذا أمر يدعو حذره .

يصد ان اهتلى لويس فيليب العرش أسس فيليبون مجلته السياسية « الكاريكاتير » والتي بالشباب دوميه رسماً . تهاظت الجماهير المبدد نلو الكبد من مجلته التي كانت تحتوي على الكثير من رسوم دوميه الانتقادية التي لا تقدر بثمن . ولكنه هذه المرة لهب يميذا ، فلد مثل ذلك بدنيا برأس مثل الكثرى يتناول باحدى يديه مديها وضارب ويغطي بالآخرى ثقابا ونياشين .

وكان جزء دوميه عن رسومه هذه بضعة فركات ، ورسنه بمغزن نقطة بوليس لم تقديمه إلى المحكمة ، والحكم عليه بستة اشهر في سجن بوليسه . ولكن هل أروى دوميه ؟ بالعكس . لقد كانت فترة سجنه كافية لكي يستجمع طاقته ويشهد لسلطته ويخرج أكثر سيطرة ومغنا فقل أمير فرشته ولافكاره وثوريته . . لم يوفقه شيء سوى المعنى .

وفي ١١ فبراير سنة ١٨٧٩ مات دوميه بين ذراعي زوجته أمي فقيرا بقله سابق من به عليه صديقه الوحيد أنصور كورو . ولم يكن يملك ثلقات للنجاة فشكلت الدولة بمصاريف دفته في حدود اثني عشر فركا ، إذ دفعي عمدة تاونموده أن يقم للجنة مايجب أن يقام لجثمان موازن محترم . وهكذا انتهت حياة عملاق من عمالقة الفن الحديث مات دون أن يزيد عدد الذين يؤمنون بعوخته كلنا عن ستة افراد .

موسيقى شعرنا العربي

يقدم الدكتور شوقي ضيف

نألف مع رناته وإيقاعاته ، وكانما أعيد لها بنياها
الفطري السليم .

موسيقى الشعر وحياتنا الوجدانية

وبذلك كانت موسيقى الشعر تشبع فينا حاجات عميقة إذ تعيد إلى الأواب المشوشة في فسيارة حياتنا الوجدانية نسقا الطبيعي ، ومن أجل ذلك اتخذتها الإنسانية من قديم وسيلتها إلى التعبير عن عالمنا الوجداني تعبيرا منتظم نسبته انطباعه في نواحي عجيبة ، توافق ينطلق في داخلنا ويتداخل في كيان أحاسيسنا ومشاعرنا ، فإذا هي تنزّن ونحسّ لانبثاق نعيش في جو حالم لا عهد لنا به من قبل ، جو يفيض بنغم مندفع تتجاوب أصداءه في أعماق الأعماق من نفوسنا أخذنا بعضها بتلاييب بعض ، وهو نفسم يسطر سلطانه علينا ، بحيث إذا استمعنا إلى أبيات ذات نغمات خاصة كان من الضمب أن يحولنا الشاعر من محيطها فجأة ، لأنه حينئذ يخرجنا من نسق نفى إلى نسق آخر دون استعداد . ومن قديم يفتنى الشعراء بأشعارهم ، وكانهم يريدون أن يستكملوا بالغماء نفس التعبير الموسيقي في أشعارهم بما يسبقون إليه من ذبذبات التفتى ورناته المنتظمة . وهو إحساس دقيق بأن الموسيقى لب الشعر وعماده لنقى لا تقبل له قائمة بدون .

موسيقى الشعر وعلاقتها بالفناء والرقص

والفناء والرقص هما الوجهان الآخران لموسيقى الشعر ، لا يرضى لا بالفناء وحده ، بل أيضا بالرقص ، أما الفناء فصلته بالشعر لا تزال ماثلة ، وما لا يرقى إليه الشك أنها كانت صلة وثيقة عند قدامنا ، إذ يقال أن الفناء الجاهلي كان على ثلاثة أوجه ، هي النصب والسناد والهزج ، أما النصب فكان يخرج من أصل الطويل في العروض ، وكان السناد كثير النغمات والنبرات ، أما الهزج فكان يرقص عليه ويصحب بالدف والمزامير . ومعنى ذلك أن اقتران الرقص بالفناء والشعر عريق القدم . وكلما تقدمنا بعد العصر الجاهلي وجدنا هذه العلاقة تنمو وتزدهر ، حتى ليحس كل فن من هذه الفنون بمقاييس العروض ، مما جعل أبا الفرج الأصبهاني يقول في مفتتح كتابه الأغاني أنه « سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أغراض الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمه الحانه » . وفي الجزء الأخير من كتاب مروج الذهب للمسعودي فصل طريف لأن خرداذه قاس في الحان الفناء وإيقاعات الرقص في

يوجد شعر يدهن موسيقى يتفق فيها جوهره ويجوهره باللفظ . موسيقى تؤثر في الأصوات المنطقية ومشاعرهم بفراها الخفية التي تشبه

قوى السحر ، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها ، وكانما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب واختل نظامه ، فهي ترجع به إلى سويته ، ونقصد سوية حياتنا الوجدانية ، إذ تقف هذه الحياة في دخالنا - بتأثير مشاغلنا اليومية الكثيرة - إلى فوضى من الأصوات المختلطة المشوشة ، حتى إذا قرعت موسيقى الشعر مسماعنا أخذت زهر أحاسيسنا ومشاعرنا تتجانس معها وتنسلك ، نافضة عنها كل اختلاط وتشويش ، فقد رجع إليها نسقا المفقود على ترتيب منظم محكم ، ترتيب كانما كانت قد طلست في طوايانا ميول وعادات ونوازع وأفكار وخواطر تنوت الحصر ، فإذا الشعر يعيد لنا النظام الطبيعي لمشاعرنا وأحاسيسنا ، بما يحدث فيها من التساوق الموسيقي الذي يشعّر فينا ماديا ومعنويا ، وبما يتبع لها من التلحين المطرب الذي تلتحم معه ، بل الذي

الماضي ثورة على النظام الرتيب لهدين اللونين من إيقاع الشعر : لون النبر ، ولون المقاطع المحدودة ، وما يتبعهما من صورة القافية المتقاسية ، وكان من السابقين الى ذلك الرمزيون الفرنسيون ، فانهم أحسوا في نظام الشعر القديم رتابة ومللا وعواقب تحول بين الشاعر وبين تعبيره عن أحاسيسه ومشاعره المتقلبة في أثناء نظمه لقصيدته ، وارتفعت معهم أصوات كثيرة في البلاد الغريبة تنادى نفس ندائهم ، مما هيا لظهور الشعر الحر الذي تتحطم فيه القافية وتتحطم تعادل المقاطع في الأبيات ، كما قد يتحطم أطراد عدد المقاطع في البيت الواحد * وكان شكسبير قد سبق الى نظم مسرحياته من الشعر المرسل المتحرر من القافية .

الشعر الغربي والقافية

وكل ذلك معناه أن الشعر الغربي قديما وحديثا اعتمد بالوزن والإيقاع جوهرنا نابتا في الشعر لا يزايله وهو يقاس بأزمنة المقاطع متساوية في مدتها أو غير متساوية كما عند اليونان والرومان والفرنسيين على نحو ما أسلفنا أو يقاس بالمقاطع المنبثقة أو المضغوطة التي يرتفع عندها الصوت ويقوى كما عند الانجليز والألماني ، واختلف الشعر الغربي في اعتداده بالقافية ، فالرومان واليونان فلم يمتدوا بها لاهم ولا أصحاب الشعر المرسل والحر من الغربيين المحدثين ، بينما اهتمت بها الفرنسيون ، قبل ظهور الشعر الحر عندهم في كل بيتين متقابلين ، كما اعتد بها شكسبير وغير شكسبير من الانجليز فيما يسمونه باسم « سونيت » و « استانزا » بنفس الصورة الفرنسية المعتمدة على القافية المتقابلة في كل بيتين ، وهي قد تتوالى فيها عندهم متلاصقة أو غير متلاصقة بمعنى أن قافية البيت لا تتحد مع قافية البيت التالي ، بل تتحد مع قافية البيت الذي يتلو ما بعده ، وتتعاقب القوافي بهذا النظام .

٢

تكامل موسيقى الشعر العربي

ولعل موسيقى شعر لم تنظم نسبها وتتكامل كما تكاملت وانتظمت في شعرا العربي منذ أقدم عصوره ، إذ تتساوى الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة ملتقبة دائما عند قافية توثق وحدة النظم ، وتتيح الفرصة للوقوف عند أي بيت وترديده على

العصر العباسي بمقاييس العروض ، ولأبي العلاء فقرة طريفة في كتابه « الفصول والفايات » ضبط فيها طائفة من ألحان الغناء بتفعيل العروض قائلا : إن الثقل الأول ثلاث فقرات متساويات الأوزان وقياسه على مثال مفعولن ، وقياس الثقل الثاني مفعولان أما خفيفه فمفعولان بالسكون ، وقياس الرمل على مثال لأن مفعو أو كما يقول العروضيون فاعلان وقياس الهزج قال لي أو كما يقول العروضيون فاعلن . وكل ذلك معناه أن روابط محكمة ظلت قائمة بين الشعر العربي وفنى الغناء والرقص ، مما جعل موسيقاه وإيقاعاتها تتكامل تكاملا لم يعرف لشعر أمة من الأمم .

قياس موسيقى الشعر

ومعروف أن موسيقى الشعر تقاس بأزمنة متساوية ، وتقرن هذه الأزمنة عند الغربيين بمقاطع متساوية أو غير متساوية ، فإذا أخذنا مثلا البحر السداسي عند اليونان والرومان الذي نظمت منه الإلياذة وجدهنا يتألف من ستة أجزاء متساوية وكل جزء يتألف من مقطع بطيء ومقطع سريعين ، والمقطع البطيء هو الذي يتألف من حرفين ثانيهما ساكن مثل « ق » بينما المقطع السريع حرف متحرك مثل « ب » متحركة باحدى الحركات الثلاث . ولم يعرف اليونان والرومان نظام القافية في البيت ، بل اعتبر عندهم موزون غير مقفى ، وإذا تركنا هذا البحر الى البحر الاسكندري عند الفرنسيين وجدهنا يتألف من اثني عشر مقطعا متساوية ، وكأنه يتسالف من شطرين متقابلين ، وفي ذلك ما قد يدل على تأثرهم من بعض الوجوه - عن طريق شعراء التروبادور - بالشعر العربي وتشطير أبياته ، ويضع التائر أكثر في أنهم أضافوا الى هذا البحر القافية المتقابلة في كل بيتين ، كما أضافوا أيضا شعراء الانجليز الى أشعارهم بنفس نظامهم ، وكأنما أحسوا جميعا فيها أنها تضاعف وحدة النظم وتستوفي رتابة وإيقاعاته .

الإيقاع والشعر الحر في الغرب

وبينما تكنف الفرنسية بالمقاطع وعددها متوالية تصنيف الانجليزية والألمانية إليها النبر أو الضغط على بعض المقاطع في البيت دون بعض ، إذ يقوى عندها الصوت ويرتفع بينما يتحدر أزاء المقاطع الأخرى ، وبهذا النبر يقاس الشعر في اللغتين دون عناية بوحدة المقطع الزمنية * ونجد عند الغربيين منذ أواخر القرن

حتى نحس في وضوح آراء الشطر الأول انه إبتنى به ضرباً من الكمال في الإيقاع الصوتي حتى يجسد سرعة الغرس ، وكأنما أراد أن يصهر المعنى في الصوت وأن تمثل رثته الإيقاعية عدو فرسه وسرعة انطلاقه ، وتكثر هذه الرنات الصوتية في أشعار الجاهليين من مثل قول تاهل شرا :

حسان الوية شهاد أدنية

هيساط أودية جـوال آفاق

وقول الخنساء :

حامي الحقيقة محمود الخليفة مهـ

سدى الطريقة نـساع وضار

في مقطوعة تجرى كلها على هذا النمط الإيقاعي ، ولا نشك في أنها هي ومثيلاتها عند الجاهليين الأصل أو النبع الموسيقى القديم الذي تفجرت منه المسطعات في العصر العباسي ، وتزوج معلقة لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها

بمضى تأيد غولها فرجامها

الإيقاعات وأنغام صوتية مديدة ، وخاصة في الكلمة السابقة للقافية على نحو ما نرى في هذا المطلع ، وكأنه يجعل للبيت قافيتين : قافيته الغارجية ، وقافية قبلها داخلية ، ويعطي نسخة واسعة لامتداد الصوت ، ويغني رنات الغناء الوشيقة وحرركات الرقص الخفيفة ، فعند الشاعر الجاهلي بعض الأوزان أو بعبارة أخرى قلل أزمته الحانها عن طريق تجزئتها ، حتى تتوافد فيها الإيقاعات والقوافي في أقل ما يمكن من مسافات زمنية ، فتعجب من أبي العلاء أذ نراه يقول في كتابه الفصول والغايات ان جمهور أشعار الجاهلية يأتي من أوزان الطويل واليسيط والوافر والكمال وما إلى ذلك تامة كاملة ، أما الأوزان النصار فانما عرفت في العصر الإسلامي في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة وكذلك عدى بن زيد في القدماء لانه كان من سكان المد بالبحيرة ، وأكبر الظن انه لا يقصد المعرفة من حيث هي ، وإنما يقصد الشيوع والانتشار، فمثله لا يخفى عليه أن تجزئة الأوزان الطويلة قديمة من مثل قول المنخل اليمشكري في مرغل الكامل :

ولقد دخلت على الفتـ

ة الخدر في اليوم المطير

الكاعب الحسناء تر

فل في الدمشق وفي الحرير

السمع ، ولا نشك في أن هذا التكامل والانتظام إنما جاء من تماثل تلحين الغناء وحرركات الرقص وحرابته مع شعرنا في نشأته ، مما جعله يستوفي النغم لطول والتصار ومواقع الثبرات والنقرات ويتمسك بقرار القافية الثابت ، حتى تتم للنظم وحدته وتتضح رناته في كل بيت . وقد عبر حسان بن ثابت تعبيراً بيناً عما استقر في نفسه ونفس شعراء الجاهلية والمختصرين من العلاقة الوثيقة بين الشعر والغناء ، إذ قال :

تغن بالشعر اما كنت قائله

ان الغناء لهذا الشعر مضمار

ومن أوزان الشعر الجاهلي الهزج وكان يقتصر كما مر بنا آنفاً بالغناء والرقص ، ومثله الرمل ، ولعل ارتباط هذا الشعر بالرقص وما يصحبه من قرع الأرض بالقدم هو الذي جعله يرتبط بالقافية ، حتى يتكامل عندهما الرنين ويمكن الوقوف مع كل جزء أو كل وحدة وقفاً تتلاقى عنده أزمته النغم المتساوية في إيقاع منتظم يتكرر في كل بيت ، تتكرر تقاسيمه الزمنية ، وتتكرر وقفاً أو قوافيه ، ومن أجل ذلك تواضع الجاهليون على أن يتم المعنى في البيت الواحد، حتى يمكن الوقوف في آخره ، وكان كل بيت دور من أدوار اللحن الموسيقي الذي ينتهي به الشاعر أو ينشده ، دور قائم بنفسه ينتهي عند لازمة مكررة في لازمة الروي .

الر الرقص والغناء في الشعر الجاهلي

وآثار الرقص والغناء في الشعر الجاهلي لا تنضج في تساوي التقاسيم الزمنية والإيقاعات المتماثلة ولوازم الروي المتحددة في كل بيت من أبيات القصيدة فحسب ، بل هي تنضج في جوانب كثيرة ، منها التصريح بين شطري البيت وخاصة في المطالع ، حتى يتيجوا لصوت الشاعر مركزين يتوقف عندهما في استهلال النشيد ، وحتى يصفوا الأذان لقرار النغم المكرر في القصيدة ، ومن يرجع إلى معلقة امرئ القيس يجده يعود بعد مطلعها إلى التصريح في تضاعفها مرتين ، وكأنما كان ينتهي قبل كل تصريح إلى وقفة طويلة ، ثم يعود إلى الغناء أو النشيد ، وما نصل فيها إلى قوله في وصف فرسه :

مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر معا

كجلود صخر حطه السيل من عل

يستهل حديثه عنه بقوله : « نقل غناء الفرس الى غناء العرب ثم رحل الى الشام وأخذ الحان الروم والبربطية والأسطوخوسية ، وانقلب الى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم الضرب » ثم قدم الى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم والتي منها ما استقبله من الثبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب . وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك لثقافته وقبيلة الناس بعد ، وجاراه في هذا الصنيع معاصره وموطنه ابن محرز ، اذ روى أبو الفرج عنه أنه شغص الى فارس فتعلم الحان الفرس وأخذ غناهم ، ثم تحول الى الشام فأخذ غناء الروم وتعلم الحانهم ، وأسقط ما لا تستحسنه الاذن العربية من تقسيم الغريقين ، ومزج بين ما يستحسن من نغمها ونغم العرب مؤلفا أغانيه التي صنعها في الأشعار العربية . ودخلت حينئذ آلات «موسيقية اجنبية في المحيط العربي ، من أهمها الطنبور والناي والبربط او العود ، وهي فارسية ، فانون وهو يوناني . وفي ترجمة « جميلة » بكتاب الأغانى ما يدل على ان دارها بالمدينة كانت تكتظ بالمغنين والقيان وأن جوقة كانت تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغنى المغنون والمغنيات ، وأن الغناء كان يصحب أحيانا بالرقص . وطبيعي وموسيقى شعرا فريحا ، فالغناء ان تطور معه بتأثير نظريته الجديدة ، وبالإضافة لتطورها في جانب الأوزان وإيقاعاتها الزمنية وجانب الصياغة اللفظية ، أما من حيث الأوزان فقد أخذ شعراء المدينة ومكة من أمثال عمر بن أبي ربيعة يكترون من النظم على الأوزان والفرجة النغم من مثل الرمل والوافر والقتارب والهزج والكامل وأجروا في الأوزان الطويلة كثيرا من التحوير والتجزئة حتى تصبح أكثر ملامة للحنان الغناء الجديد ، ونجد بعض الشعراء يتعلمون صناعة هذه الألحان حتى يصوغوا اشعارهم وفق حاجاتها النغمية على نحو ما هو معروف عن عروة بن أذينة فقيه المدينة المشهور ، وبالمثل أخذ بعض المغنين والمغنيات يتعلمون صناعة الشعر حتى يتطابق تطابقا دقيقا مع الحانهم على نحو ما هو معروف عن أبي سعيد مولى فائد وسلامة النسي . وأما من حيث الصياغة فقد أخذ الشعراء يهجرون الألفاظ الغريبة ويقتربون من اللغة اليومية لاجتماع المدينة ومكة الذي كان قد أخذ يفرق في الحضارة لاذنية ، وبذلك أشاعوا السهولة فيه ، كما أشاعوا الرقة في حواشيه لا في الأوزان

وهي قصيدة مطربة مرقصة . ولا شسك في أن استخدام الشاعر الجاهلي للأوزان القصار المجزوءة كان محدودا ، وكأنه كان يميل في تقنيته الى الرصانة والوقار . وينبغي أن نستنتج من هذا التعميم وزنا كان يشيع على كل لسان هو وزن الرجز الذي كانوا يستخدمونه في الحدا ، ومنازلة الاقران والسقي من الأبار وكل ما يتصل بالحركة والعمل ، وجعله ذلك وزنا شعبيا عاما ، كما جعل صورا كثيرة من تجزئة الأزمنة تجري فيه ، لعل أهمها المنهوك والمشطور ، أما المنهوك فينبى فيه كل شسطر من « مستعلن » مرتين ، وأما المشطور فينبى الشسطر فيه من « مستعلن » مرة واحدة ، مع ملاحظة اتحاد اللغتين في جميع الشطور ، وكان وحدة الارجوزة لم تعد البيت كما هو الشأن في القصيدة ، بل أصبحت الشطر . وبذلك كان الرجز يعد كآلام الغاذية للقصائد المنظومة على تقيلة واحدة والمزدوج القائم على ملاحظة الشطر مما سنعرض له عند الوليد بن يزيد ، وأضا فانه يغدو المخمسات والمسمطات العباسية التي تدور آياتها في أدوار مختومة بشطر موحد اللغائية . بل انه يغدو الموشحات الأندلسية المؤلفة على اساس الشطور المتقابلة .

الغناء في العصر الأموي

وعلى هذا النحو تكاملت موسيقى شعراء الجاهلية الجاهلية حاملة من كنوز التلحين والإيقاع ما فسح لمن تلا الجاهليين في تنميتها وتطويرها مع توكيد رنائها واستنباط توليدتها الممكنة في التحول والتشكل اشكالا نغمية كثيرة . وعصر بني أمية هو أول عصر يعد لهذا النمو والتطور ، اذ أخذ جمهور من الموال ينهض يقسن الغناء العربي ، نافذا مع بعض العرب الخلس الى وضع نظرية الغناء بإيقاعاتها المختلفة التي تلقنا في كتاب الأغاني لابن الفرج الاصمغاني يعقب الأصوات أو كما نقول اليوم الأغاني والأدوار . اذ يقول مثلا : « تقيل أول » أو « تقيل ثان » أو « رسل » أو « هزج » ، تاليا ذلك بنقر النغم وسجراه بحسب الاصابع ، قائلا : بالوسطى أو بالسيابة في مجرى الوسطى أو بالسيابة في مجرى البصير أو بالبصير أو بالخصر والبصير . وقد تكونت هذه النظرية على اساس موسيقى الغناء الجاهلي وتفاعلها مع الحان الفرس والروم التي تلاهما ، ويوضح ذلك أبو الفرج في ترجمته لابن مسجع مولى بني جهم الكيين اذ

القصار فحسب ، بل أيضا فيما نظموه على الأوزان الطوال ، ومن خير ما يصور ذلك مقطوعة عروة بن أذينة التي يفتتحها بقوله :

ان التي زعيت فؤادك ملها
خلقت هواك كما خلقت هوى لها
فبك الذي زعيت بها وكلاكما
يبدى لصاحبه الصسابة كلها

وواضح ما في الألفاظ من سهولة وخفة ورشاقة ، وقد ضاق عليه موضع النافية في البيت الأول ، ولكنه استطاع بهزائه أن يأتي بلفظ قصير مكون من حرفين يتم به البيت تنميما يديما . وما نصل الى أواخر العصر الأموي حتى نتحول أسراب من موجة الغناء والرقص الحجازية الى بلاط الخلفاء في دمشق ، ويزيد بن عبد الملك هو الذي هيا لهذا التحول ، اذ زخر بلاطه بمعنى الحجاز ومغنياته المشهورين ، وعاش للسمع والقصف ، ونشأ ابنه الوليد في هذا الجو العبق بالموسيقى والغناء وانغمس فيه انغماسا واكب عليه اكبابا حتى صنع ادوارا وضع لها ايقاعاتها النغمية ، وفيه يقول صاحب الأغاني : « له أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويرفع بالطلل ويمشي بالدف على مذهب أهل الحجاز » . وكذا ساروا بازعا ، فاكتر من نظمه على الأوزان القصيرة والأخرى المجزوءة ، واستطاع أن يستحدث لأول مرة - فيما نعلم - وزن المجتث ، اذ صنع قطعة منه حين توفي عمه هشام بن عبد الملك وسمح بناته ببيئته استهلها بقوله :

الى سمعت بليـسل
ورا المصـلي برنه

ويظهر أن الشعر كان يسهل عليه سهولة شديدة ، وأنه كان يواتيه كلما اراده ، ويدل على ذلك من بعض الوجوه ما رواه أبو الفرج في ترجمته من أنه خطب الناس في خلافته يوم جمعة بخطبة من الشعر الخالص تجري على هذا النمط :

الحمد لله ولي الحمد
احمده في يسرنا والجهـد
وهو الذي في الكرب استعـين
وهو الذي ليس له قرين

واذا صححت هذه الرواية فانه يكون أول من اقترح قالب المزوجة التي تتخذ الشطر وحيدة القصيدة

مزوجة بين كل شطرين بقافية خاصة ، وقد ازدهر هذا القالب عند العباسيين في شعرهم التعليل كما ازدهر في الفارسية الحديثة واضحة له اسما جديدا هو المتنوى ، وكان له تأثير واسع في المسمط والموشح والمنظومات الدورية التي نشأت فيما بعد ، اذ هيا الاذان للاعتماد على الشطور وتنوع القوافي .

الغناء في العصر العباسي

ولا نكاد نشرف على العصر العباسي حتى تنتقل موجة الغناء والرقص الحجازية بكل حديثها الى الكوفة ، اذ استقدم ابن رامين قيان الحجاز واتخذ لهن دارا واسعة كان يقصدها الناس للسمع ، وتحولت شعبة من الموجة الى البصرة ، وما نشأ بغداد ويظلمها عصر المهدي حتى تصبح دارا كبيرة للغناء والعزف ، حتى اذا ولي الرشيد جعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما جعلهم أردشير بن بابك ، وقد طلب الى ابراهيم الموصلي واسماعيل بن جامع وفليح بن أبي العوراء أن يختاروا له الأصوات المالة التي أوجت الى أبي الفرج المصنعي أن يؤلف كتابه الأغاني ، وقد أضاف اليها عشرات المسان التي غنيت في هذا العصر ، والتي تجعل قارئ كتابه يحس أنه لم يكن للناس حينئذ شغل بغير الموسيقى الغناء ، حتى ليصبح هواية بعض الخلفاء والوزراء وبعض الولاة والفسود فاذا هم يسمعون في مجلس أدواره أو أصواته على نحو ما هو معروف عن الخليفة الواثق وابراهيم بن المهدي وأخته علية وعبد الله بن طاهر وأبي دلف . وقد ظل التفاعل قائما بين الحان الغناء العربي والحان الفرس والروم ، وترجمت كتب الموسيقى اليونانية ووضعت على غرارها كتب مختلفة في الموسيقى العربية . وأشهر المغنين حينئذ اسحق الموصلي ، فهو الذي صحح أجناس الغناء وحين طرائفها ومجاري الأصابع فيها مهتديا بما رسمته الأوائل مثل اقليدس ومن قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ويظهر أنه استطاع أن يرتقي بالغناء الى حد التطريب الى حد التعبير ، فقد روى صاحب الأغاني أن مغنيا تغنى في مجلس الواثق بصوت له ، فنظر اليه مخارق نظرا شذرا وعرض على شفته ، حتى اذا خلا به قال له : « ويحك اتدري أي صوت غنيت ؟ إن اسحق جعل صيحة هذا الصوت بمنزلة طريق شقيق وعمر صعب المرتقى ، أحد جانبيه ذلك الطريق حرف جيل ، وعن جانبه الآخر الوادي ، فان مال مرتقيه عن محجته الى جانب الوادي

من تفاعلات صوتية ، فالفاظ البيت مثلا يتكرر فيها حرف يعقد بينها توافقا صوتيا يقيم بينها ما يشبه لحة النسب والقرابة ، ويمتد هذا التوافق الى حركة اللفاقية وحركات الالفاظ قبلها ، فاذا كانت مكسورة مثلا كثر الكسر في الفاظ البيت ، لتتجانس مع اللفاقية تجانسا دقيقا ، وايضا يمتد هذا التوافق بين عدد الحروف في الفاظ اللفاقية والفاظ البيت ، فاذا كانت ثلاثية راعى الشاعر في الالفاظ قبلها ان تكون ايضا ثلاثية حتى يتكامل النغم ، وما يزال يشرح للفاقية بالفاظ تقتضيها وتشاكلها ، حتى تنزل في قرارها نزولا محكما دقيقا ، ويدخل في هذا الجانب كل ما سجله البلاغيون من ألوان البديع الصوتية من مثل الجناس والارصاد . وما زال العباسيون يحكمون هذا النغم الداخلي لموسيقى اشعارهم حتى بلغ فيها البحرى الذروة .

الاقاعات في موسيقى الشعر العباسي

وتوجهت الاقاعات في موسيقى الشعر العباسي ، انشرت فيها التقطيعات الصوتية الداخلية التي تسبق الابيات ، كما كثرت الفاقية الداخلية التي تسبق الفاقية الخارجية مباشرة ، ابتغاء ان يتردد في البيت ايقاع متجانس او اكثر ، وحتى يكون عبرها الموسيقى اكثر نفوذا ، ويصير لذلك مثلا خمرة لابي نواس تنوّل ابياتها على هذه الشاكلة .

سلاف دن ، كشمس دجن
كدم جفن ، كغمسر عدن
طبيخ شمس ، كاون ورس
رويب فرس ، حليف سجن
يا من لحساني ، على زمانى
اللهو شمانى ، فلا تلمنى

وواضح ما التزمه في البيت الاول من تقطيعات متحدة القوافي ، وقد مضى يوحد بين التقطيعات الثلاثة الاولى في هذا التقسيم المتقابل الذى يستند وحدة الايقاع ويدعمها دعما . وهذه الرغبة في اكتمال الايقاع والتلحين دفعت غير شاعر الى نظم بعض القصائد والتقطوعات على تفعيلتين ، حتى يتجانس الايقاع في جميع شطوط القصيدة ، ومن اجل ذلك التزموا في الشطور قافية واحدة ، على شاكلة قصيدة سلم الخاسر في مديح موسى الهادي ، وهي تجرى على هذا النمط :

هوى ، وان مال الى الجانب الآخر نطحة حرف الجبل
تفكسر ، * واكبر الظن ان مثل هذا التعبير الذى كانت تحمله اصوات الغناء هو الذى جعلها تبايع حينئذ باغلى الأثمان ، حتى لقد بيع صوت بمائة ألف دينار ، وكان اهل بغداد يتهادون كما يتهادون التحف النفيسة .

ويخيل الى الانسان كأنما أصبحت حواضر العراق مقاصف كبرى للغناء والرقص ، وكان الشعراء يختلفون اليها للهو والتصف وسماع الاشعار التي يعنى فيها المنفون والمنفنيات على عزف العيdan والطناير وقرع الطبول والدفوف ورقص القيسان فتونا من الرقص * وكل عصر عريبا لم تتماق فيه فنون الشعر والرقص والغناء على نحو ما تماقت في العصر العباسي ، حتى كانت تقاس ايقاعاتها جميعا بمقاييس علم العروض على نحو ما تقدم في صدر هذا الحديث ، وكان لذلك اصدا عميقة في موسيقى الشعراء ، وهي اصدا اعظم خطرا فيها وابعد اثرا من كل ما قدّمنا سواء في لغتها أو في ايقاعاتها أو في أوزانها أو في نوافيها . اما اللغة فقد أخذوا يصفونها تصفية شديدة نافذة الى أسلوب جديد سموه الأسلوب المولّد وهو أسلوب كان يتألف من الالفاظ الواسطة بين لغة بلبلو الجافة المملوءة بالكلمات الغريبة وتلغة العامة المملوءة بالكلمات العامية ، أسلوب يقوم على انتخاب الالفاظ الجزلة الرصينة حيناً ، وحيناً الاختصار على انتخاب الالفاظ العذبة الرشيقة ، أسلوب تختار فيه الكلمات وكأنما هي جواهر تختار في عقود ، بل هي انعام متخيرة ، نعمة حلوة بجانب نعمة حلوة ، ومن خير ما يصور تنافسهم في هذا الجانب مغاضبة بشار لتلميذه سلم الخاسر حين رآه يعبد الى قوله :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفسّاك اللّهج

فيخرجه اخراجا جديدا أجود لحنا وأغلب نغما
ولاكثر ماء وروثقا ، مع المخارج السهلة ومع التصاغة والإيجاز وقلة عدد الحروف ، اذ قال :

من راقب الناس مات غمّا
وفسّار باللفظة الجمسور

ويرى أنه حين سمعه تأوه وقال : ذهب والله بيتي * يتبّه العباسيون في ثنايا ذلك الى ما ينبغي ان يكون بين الالفاظ البيت وحروفها وحركاتها وسكناتها

أما الثالث فقد يتفق وقد لا يتفق مثل قول
أبي نواس :

أرد السكاس وأعجل من حبس
واسقنا ما لاح نجم في الفس
قهوة كرخية مشمولة
تنفض الوحشية عنا بالأنس

والرباعيات كثيرة في ديوانه وفي ديوان أبي
العتاهية . وقد انبثقت من المزدوج وفكرة الدور التي
يحملها في شطوره المتقابلة المسطحات . ويقتصر
اسم بشيار بضرب منها هو المخصمات ،
وفيها تقسم القصيدة الى ادوار ، وكل
دور يتألف من خمسة شطور ، وتتفق الشطور
الأربعة الأولى من كل دور في قافية واحدة ، أما
السطر الخامس فيتفق في قافيته مع كل سطر
خامس للدور التالية ، ويسمى هذا السطر عمود
القصيدة ، فهو قطبها الذي تدور من حوله . وكانوا
يسمون ذلك سيطا من السطوط وهو قلادة لجمع
عدة سلك من اللؤلؤ ، وكما أن كل لؤلؤة تضم الى
القلادة بسلك كذلك كل دور في المخصمة يضم اليها
بسطر الخامسة . وتلك هي الصيغة التي شاعت
للمسطر في أول الأمر ، ثم عدل فيها الشعراء فقللوا
من الشطور قبل العمود واكثرها حتى بلغت ثمانية
في بعض الأحيان .

٣

الخليل بن أحمد وموسيقى الشعر العربي

وقد لموسيقى شعرنا في العصر العباسي أن يضع
لها أصولها ومعاييرها وضعا نهائيا عبقري فلما هو
الخليل بن أحمد التوفي سنة ١٧٠ للهجرة ، وهو يعد
الواضع الحقيقي لعلم النحو العربي ، وكان قد فرغ
للحياة العقلية الخالصة فأتقن العلوم الرياضية وعلم
الموسيقى ، مما جعله يؤلف في الإيقاع كتابا اتخذته
اسحق الموصلي إمامة في كتاباته الموسيقية ، وتحول
الى موسيقى الشعر العربي بضبط ألقاعاتها بمددها
الزمنية ، وما زال ينطق في ذلك أعواما حتى استقامت
له تفانيها وعددها في كل وزن من الأوزان الخمسة
عشر التي وضع لها أسماءها وما يدخل عليها من
تغييرات وتحويلات في الأعراس والضروب ونحو
الأعراس والضروب ، مما سماه باسم الزحافات
والعلل وترك وزن المتدارك دون اسم ، وأعطاه

موسى المطر غيث يكر
ثم أنهمر عدل السير
وكانما يأبى سلم أن ينطق في هذا القصيدة الا
بأفغاغا متصلة التفرات .

الأوزان الخفيفة

وقد مضى العباسيون يكثررون من النظم على الأوزان
الخفيفة وتجزئة الأوزان الطويلة المعقدة مقتدين في
ذلك بشعراء العصر الأموي ، وأكثروا من النظم على
وزن المجتث الذي اكتشفه الوليد بن يزيد ، واكتشفوا
بجانبه ثلاثة أوزان جديدة ، هي وزن المضارع
والمقتضب والمتدارك أو الخفيف ، ومثال المضارع قول
أبي العتاهية :

أيا عتب ما يضربك أن تطلق صفدي

ولم يشع هذا الوزن ، وكأنه لم يقع من المعنين
والغنيان موقعا حسنا . أما المقتضب فمثاله قول
أبي نواس :

حامل الهوى تعجب يستخفه الطرب

وكتب لهذا الوزن أن يشيع ، لأنه أوفر نغما من
سابقه . ويقال إن الخليل لم يسجل في عروسته وزن
المتدارك ، على أنه إن كان لم يضع له اسمه فإنه أول
من اكتشفه ، إذ نظم منه أمثلة مختلفة ، منها قوله :

سئلوا فأبوا فلفد بخلوا
فلبس لمسرك ما فعلوا

تجديدات القوافي عند العباسيين

وجد العباسيون في القوافي تجديدات مختلفة ، وكان
أول ما صنعوه من ذلك اكتشافهم من المزدوج الذي
اكتشفه الوليد بن يزيد ، ويقال إن لبشار قصائد على
صيفته ، ولكن من تلوه نحوه عن الشعر الغنائي الا
قليلا وكادوا يقصرونه على الشعر التعليمي الذي
يشكروه وطرقوا فيه فنونا مختلفة من التاريخ والعلم
والقصص الحيواني والحكمة على نحو ما هو معروف
عن إبان بن عبد الحميد ، ويقال إنه نظم منه كلية
ودعته في أربعة عشر ألف بيت . ويرى عن حماد
عجرد أنه كان له شعر مزاج يقرؤه الزنادقة في
صلاتهم يتوالى بيتين بيتين ، وكأنه صاغه ادوارا
متعاقبة . وربما كان هذا الضرب من الشعر هو الذي
ألمه العباسيين نظم الرباعية ، وهي تتألف من أربعة
شطور ، يتفق فيها الأول والثاني والثالث والرابع في القافية ،

وزن المسرح وأجزاؤه مفعولات مستغفلان فاعلن .
وحاول أبو العتاهية في بعض اشعاره أن ينظمها من
الأوزان المهمة التي نص عليها الخليل ، من ذلك
قوله :

للمنون دائرات بدران صرفها
هن ينقطننا واحدا فواحدا
وهو من مقلوب البسيط ، فاجزاؤه فاعلن
مستغفلن مكورة ، ومن ذلك قوله في عتبة :

عتب ما للخيال خبريني ومالي
لا أراه أأاني زائرا مذ ليسا

وهو من مقلوب المديد ، فاجزاؤه فاعلن فاعلن
مكورة . ولم تشع كل تلك الأوزان المهمة ، وكأنها
لم تلق قبولا من الأذن العربية والدوق العربي .

عدول العباسيين عن التجديد

وفي رأينا أن الذي عدل بالعباسيين عن التجديد
في الأوزان والاكتماء بها استحسنوا من المقتضب
والمضارع والخيب أنهم وجدوا في تجزئتها وزخارفها
وعظما التي صورها الخليل بن أحمد ما يبيى لهم
الفرصة كي يختاروا الوزن الذي يتلاءم وكل ما فيض
إليه جوانحه ، وهي في الظاهر سبعة عشر وزنا ،
ولكن حين لاحظ ما يجري في أعاريفها وضروبها
من مخرات وكذلك ما يجري في تفاميلها وأزمنة
إيقاعاتها من تحويرات يصبح كل وزن منها ، كما
سماء الخليل بحق ، بحرا ، بحرا يموج بانفهام
وايقاعات ورنات شتى ، من شأنها أن تتيح للشاعر
الحاذق أن يختار منها ما يشاء على مقتضى أحاسيسه
وعواطفه ومعانيه .

القوافي عند العباسيين

وإذا كان العباسيون انصرفوا عن التجديد في
الأوزان فإن نفرا منهم نوعوا في قوافي بعض قصائدهم
على أساس الصورتين اللتين ذكرناهما آنفا : صورتى
المزدوج والمسطط . وشاعت الصورة الأولى في
الشعر التعليمي ، بل أصبحت أداته وعدته وعتاده ،
وظلت منها أسراب في الشعر الفناني ، ونفذ منها
بعض الشعراء إلى شعر مزاج بيتين بيتين تنفق
شطورهما الأربعة في الثقافية ، مما هيا لظهور منظومات
دورية على نحو ما يلقانا عند بديع الزمان الهذلي
في ترجمته بمعجم الأدباء لياقوت وابن كيع التنيسي
في ترجمته بكتاب البيجمة ، إذ تأخذ القصيدة شكلا

الأخفش تلميذه اسمه من بعده . وإضاف إلى ذلك
ملاحظات عن الثقافية وحروفها وحركاتها وصورها
المقبولة وغير المقبولة . ودل الخليل بذلك على نفاذ
بصيرة وقدرة لا تبارى في استقراء الشعر الذي
سبقه ووضع قوائمه الموسيقية وضعا ظل ثابتا إلى
اليوم . ويكفي أن علمانا الماضين متقيوه ، فلم يجدوا
في الشعر القديم ما يخرج على تلك القوانين سوى
قصائد لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة ، منها
قصيدة عبيد « أفقر من أهله ملحوب » ويمكن أن
تدخل في وزن مقلع البسيط مع دخول بعض
الزخافات ، ومنها قصيدة عدى بن زيد العبادي
(قد حان أن تصحو لو تقصر) ويمكن أن ترد إلى
وزن السريع مع ملاحظة بعض الزخافات . ومنها
قصيدة الرقش (هل بالديار أن تجيب صم)
ويمكن أيضا أن تدخل في وزن السريع . والتفاعيل
التي قاس بها الخليل المدد الزمنية للإيقاع الشعري
هي : فعلن ، فاعلن ، مستغفلن ، متغاعلن ،
متغاعلن ، فاعلن ، فاعلن ، مفعولات . وقد أهتم
فكرة التبادل والتوافق التي رآها في العاروم الرياضية
أن يضع كل تعيلة أو تعيلتين في دائرة ، ويحرك
أجزاءها من الأسباب والأوتاد فيها ، واتخذ لذلك
خمس دوائر ، وخرجت له في هذا الصنيع الأوزان
الخمس عشرة التي استعملها العرب ، وأوزان أخرى
مهمة لم يستعملوها . وبذلك فتح الأبواب واجهة
أمام العباسيين ومن تلاهم كي يستخدموا في أشعارهم
أوزانا جديدة ، وأعانهم بصور كثيرة من الزخافات
والعلل يمكنهم بها أن يعدلوا في صور التفاعيل
وايقاعاتها تعديلات من شأنها أن تنفذ بهم إلى كثير
من الأوزان المقترحة . وعلى هذا الهدى عنى تلميذه
عبد الله بن هرون بن السعيد المصري ، بنظم شعره
على أوزان من العروض غريبة كما يقول أبو الفرج
الأصبهاني ، ولكنه لم يرو شيئا من هذا الشعر ،
وقد مضى يقول : « أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه
وزين العروض فأتى فيه بدائع جمة وجعل أكثر
شعره من هذا الجنس » ولم يصلنا من شعره سوى
قصيدة واحدة رواها ياقوت في معجم الأدباء ،
أولها :

تربوا جمالهم للرحيل
غداة أحببتك الأفربوك

وهو مع تجديده في وزنها استمسك بالقافية
الوحدة ، ويمكن أن نخرج من وزن مهملي هو عكس

عنها ، إذ تتألف من اوزان وشطور متحدة الاوزان والقوافي تتوالى قبل الادوار وبعدها ، وكان الشطر الواحد المقفى قافية متحدة عقب الادوار في المسطحات تعدد في الموشحة . وهو ضرب من التطور حدث في الأندلس بتأثير الغناء هناك وما تطلب من تقابل بين مجموعتين من الالحن ، تظل احدهما متمسكة بتركيب ايقاعى ثابت ، بينما تتنوع الالحن في المجموعة الثانية وتتحول من قافية الى قافية ، وتسمى الاولى باسم الافعال ، ويطلب ان تكون خمسة أو ستة ، وتسمى الثانية باسم الابيات ، وهو مجرد اصطلاح لأن البيت في حقيقته هو الدور التالي للغزل وهو يتكون من طائفة من الشطور المقفاة بقافية واحدة تختلف باختلاف الابيات او الادوار . ويظهر ان بعض الوشاحين الأندلسيين رأى ان يدخل على طائفة من موشحاته أو جميعها تهجينا محليا ، فختما بمركز عامى أو اعجمى محلى ، وكأنما أوحى اليهم بهذا التهجين أبو نواس وغيره من الشعراء العباسيين الذين كانوا يتقربون بإدخال بعض الالفاظ الفارسية في اشعارهم . وكان ذلك يأتى نادرا فان جمهور الموشحات التى وصلتنا تنهى بقول أو مركز عربى فصيح اما ما قاله ابن بسام من الموشحة اخرى على الاعراض المهمة فان ذلك أتى يسيرا على طائفة منها ، ووراءها طائفة تفرقت كثيرا تجرى على اوزان الخليل ، ومربنا انه هو الذى فتح للشعراء الأبواب للنظم على البحور والازان المهمة ، وكأنه هو الذى اهتم بعض الوشاحين الأندلسيين أن يضيفوا أوتارا جديدة لقيثارة الشعر الموروتة . ونبه تقابل اللحنين اللذين تبني منهما الموشحة قريبا من الوشاحين أن يزواجوا في بعض موشحاتهم بين وزنين أو اوزان مختلفة .

تطور الموشحات

ومعنى ذلك كله ان الموشحة الأندلسية انبثقت من المسطحات انبثاق الفرع من الاصل ، وضمت تتطور تطورا رائعا ، حتى استوت في نظامها الموسيقى الجديد ، وهو نظام لم يفصل عن الغناء بل لقد تخلق بين الحانها وانغامها ، وهذا هو السر في أن ما سقط فيه من اطراد الإيقاع المألوف في القصيدة تلافا على الرغم من تنوع الاوزان فيه والقوافي ، إذ احكمت ايقاعاتها ونغماتها احكاما جعلها تفوق في نماذجها البارعة - نعمت القصيدة وإيقاعاتها المرددة ، وكل من يقرأ هذه النماذج يستطيع أن يلاحظ روعتها

ادوار متلاحقة ، وكل دور متحد شطوره في قوافيه . وظل بعض الشعراء يظلمون من حين الى حين مسطحات خماسية وغير خماسية ، غير أن أمثلتها هي المنظومات الدورية في الكتب الأدبية قليلة ، إذ استمر الشعراء يرتبطون بنظام القصيدة الموروث ، وكأنما استقر في نفوسهم أنه هو الذى يلد النفس العربية ويمتها متعة باقية بما يحمل من الانقسام والبقايات التى ظلت تتفاعل - على توالى الحقب - مع الحان الغنين وحركات الراقصين وعزف آلات الموسيقى والطرب حتى ارتفعت الى ذروة شماء من قوة التأثير الذى ينفذ نفوذا الى القلوب والأفئدة . وإذا كان من الشعراء من فكروا أحيانا في المخالفة بين قوافي القصيدة محدثين المسطحات والمنظومات الدورية ، فقد كان هناك من حاولوا تنمية إيقاعها بالتزام حرف قبل ربيها ، وكان كثير عزة في العصر الأموي قد نظم قصيدة تالية التزم فيها قبل التاء حرف اللام ، وعدم ذلك في جميع أبياتها وحكاها ابن الرومي في طائفة من قصائده ، حتى إذا كان أبو العلاء ريانا يضع في نطاق هذه الطريقة ديوانه القصص « اللزوميات » الذى نظم على جميع حروف المجمع ساكنة ومتحركة بالحركات الثلاث ، مودعا مقولاته وقصائده مضمونا جديدا من التشكيل والفكر العميق ونقد كل جوانب المجتمع آنذاك .

الموشحات

على أن صور التغيرات في الاوزان والقوافي اذا كانت قد تضاءلت بالشرق وتراجعت امام البناء الموسيقى الكامل للقصيدة الموروتة فان صورة من هذه التغيرات نشأت وازدهرت في الأندلس وشاعت في العالم العربى ، ونقصت صورة الموشحة ، ويقول ابن بسام في كتابه « اللخيرة » انها بدأت في عهد الأمير عبد الله بن محمد الرواسي (٢٧٥ - ٣٠٠ هـ) على الاعراض المهمة وأن الأندلسيين كانوا يبتونها على مركز من اللفظ العامى والعجمى يجعلونه خاتمتها ، وكانوا يصنعونها على اشطار الاشعار ، وما زالت تنمو حتى أخذت شكلها النهائي عند عبادة بن ماء السمان المتوفى سنة ٤٢٢ للهجرة . وقد يكون في كلام ابن بسام ما يفسح للظن بانها نشأت من المزاوجة بين الشعر العربى والأغاني الشعبية الأندلسية ، بديل انتهائها بمركز عامى أو اعجمى يتداخل في وزنها ، ولكن هذا الظن سرمان ما يتلاشى ويذوب حين تقرنها الى المسطحات العباسية فاننا نحس نوا انها تفرقت

كللى يا سحب تيجان الربا بالحللى
واجمللى سوارك منقطع الجسودلى

فنون الشعر الشعبية

ولعل من الخير أن ننظر نظرة عامة فى فنون الشعر الشعبية التى ظهرت وشاعت فى الاقطار العربية لنرى مدى ما اضطرر فيها من نظم القصيد ، وأول هذه الفنون « المواليا » وهو الذى حرف فيما بعد الى اسم الموال ، ويقال أنه ظهر بواسطة ثم بغداد فى القرن الثانى للهجرة ، وهو بيتان ملحونان من بحر البسيط تقفى شطورهما الاربعة بقافية واحدة ، والفرن الثانى « الدوبيت » وكلمة دوفارسية ومعناها اثنان ، فهو بيتان ، تقفى شطورهما الاربعة بقافية واحدة ، وقد تخرج عن ذلك قافية الشطر الثالث ، ووزنه وزن مهمل ، اجزأؤه فعلن متفعلن فعولن فعلن . والفرن الثالث « القوما » وهو بيتان تتحد شطورهما فى قافية واحدة غالبا ، واجزأؤه مستعلن مهمل . والفرن الرابع « الكنان وكان » وهو شعر عامى على قافية متنوعة كان ينظم أولا فى الحكايات ثم نظم فى المواضع . والفرن الخامس « السلسة » . وهو بيتان . وهو فعلن متفعلن متفعلن فعولن . ويعنى شطورهما على نظام تقبسية الدوبيتية . والفرن السادس « الرجسل » وهو كالتوشيح - من اختراع الاندلسيين ، ويذهب ابن خلدون الى أنه تأخر عنه فى نشأته ، وقد يشهد لذلك أن التوشيح ازدهر منذ اوائل القرن الخامس للهجرة ، بينما تأخر ازدهار الرجسل الى القرن السادس على يد ابن قزمان المتوفى سنة ٥٥٥ ونراه يقول فى مقدمته لديوان ارجاله أنه جرده من الاعراب ، وكأنه كان قبله خليطا من الالفاظ العربية والعامية ، وجعله هو لأول مرة عاميا خالصا . ومهما تكن نشأته فان صيفته الموسيقية عنده هى نفس صيغة الموشحات ، إذ بيتى من اشطار موزعة على اقفال وادوار بالضبط كما تبنى الموشحات ، فقوافى الاقفال تتحد ، وتنوع قوافى الادوار . وظل الرجل ، كما ظلت الموشحات ، يتمسك بهذا البناء الموسيقى المفهم بالإيقاعات والافهام ، وليس من شك فى أن ذلك هو الذى اتاح له أن ينتشر فى البلدان العربية ، كما شاعت الموشحات ، وأن يصبح أهم فن بين فنون الشعر الشعبية تشغف به العامة والخاصة .

الموسيقية فى جانبين هما مادة الالفاظ وتركيبها الموسيقى ، أما مادة الالفاظ فانها اخترت من التنايع العذبة الحلوة للفننا ، حتى لكأنها تطير عن الافواه خفة ورشاقة ولهومة . وأما من حيث التركيب الموسيقى فانها كثيرا ما تتألف من شطور قصيرة مقفاة تجعلها تتدفق بآرق النغمات واصفاها - وحقا تنوع القوافى ، ولكن هذا القصر وخاصة فى اشطار الاقفال التى تتكرر قوافيها متقابلة يجعل الموشحة كأنها بحر من الايقاعات والافهام تفسر الأذن فى خضمه ، وتضرب لذلك مثلا قول عبادة القزاز فى مطلع إحدى موشحاته :

بلدر تم شمس ضعى فغنن نقا ميمك شم
ما أتم ما أوضعا ما أوقعا ما أتم
لاجرم من لحا قد عشقا قد حرم

وواضح ما فى هذه القطعة من حسن تخير اللفظ وجمال تجزئة الوزن وخفته واللامعة الصوتية بين كل شطر قصير وقرينه ، مما يجعلها تلذ الأذان حين تصفى إليها ، بل تلذ القلوب والافئدة . وقد تفنن الوشاحون فى هذا المسلك من قصير الشطور على صور كثيرة ، أحالت موشحاتهم الى إيقاعات وأغاني موسيقية بهر الأسى - بما جعل من سحر ورنانه . وقد ذكرنا أعلاه بعض هذه الموشحات مع تحول الانغام والإيقاعات فيها من حين لآخر من الكمال الموسيقى ما قد يبدى إقلاعات النغم فى القصيدة المقفاة . وفى رأينا أن هذا هو السبب الحقيقى فى نجاح فن التوشيح الاندلسى وشيوع تياره فى البلاد العربية ، فقد وجدته تيارا دافقا بالنغم ، وسرعان ما أخذت منذ القرن السادس للهجرة فى محاكاته والاحتذاء على أنماطه ، ولم يلبث ابن سناء الملك الشاعر المصرى المشهور المتوفى سنة ٦٠٨ هـ أن نفذ الى وضع أصوله الموسيقية فى كتابه « دار الطراز » وهو يقوم فى تاريخ التثنين لطرائق نظمه مقام الخليل بن أحمد فى تاريخ القصيد العربى ووضعه لمروضه وصور نظمه ، وقد شفع كتابه بطائفة من الموشحات الاندلسية ، وتلاها بطائفة كبيرة من موشحاته ليدل بها على إبداعه فى صناعة التوشيح . وشاعت الصناعة فى جميع الاقطار العربية ، واشتهر فيها كثيرون على توالى العصور ، وبلغوا فيها من الحلق والمهارة مبلغا عجبيا ، تصوره من بعض الوجوه موشحة مظفر الفيلىانى المصرى التى اشتهرت شرقا وغربا ، وأولها :

شعراؤنا المجددون

الشعر المشور

ونعني إلى العصر الحديث ، وتوثق الصلة بيننا وبين الآداب الغربية ، وتقبل على قراءة الشعر الغربي القصصى والتعشلى والغنائى ، ونحس الحاجة إلى نشوء النوعين الأولين في شعرنا ، كما يحس الحاجة إلى تطور شعرنا الغنائى وتفككه من مسمومة التقليدى بحيث يصبح تعبيرا صادقا عن روح الشاعر وعواطف وسرآرته الباطنة وأمالاته المبيتة إلى الطبيعة والكون والوجود . وسرعان ما أخذ ذلك شكل صراع بين دعاة للقديم ودعاة للجديد ، ولم يقف الصراع عند الضموم المألوف للشعر ، بل امتد إلى صياغته الموسيقية وما يحسن أن يجرى إلى إيقاعاتها من تعديل وتحويل على أضواء موسيقى الشعر الغربى التى صورتها في صدر هذا الحديث . وكانت القضية المتزعة في القضية أهم هدف صوب اليه دعاة التجديد ساهمهم . فقد رآوا الشعر اليونانى والرومانى لا يعرف نظم القوافى ورأوا شكسبير ينظم تعشلياته من شعر مرسل لا قافية فيه ، فنادوا : خطمو هذه اليدون والإسوار . بل خطمو هذه السراويل . حتى يستطيع الشعراء أن يغفلوا شعرهم إلى قافى الشعر القصصى والتعشلى وينشروهم مضمونه الغنائى الذى يروى تحت ثمرات القوافى وإعجابها الباطلة . واستجاب لندائهم في العقد الأول من هذا القرن العشرين توفيق البكرى وعبد الرحمن شكرى وجميل صفدى الزهاوى ، فخطموا قصائد من أبيات تعتمد على الوزن دون القافية ، وظل الأخيران بتأيمان هذه الطريقة الجديدة في بعض قصائدكما من مثل قول عبد الرحمن شكرى في قصيدته « نابلون الساحر المصرى » :

۱۲

قائمة فعلا في تركيب شكل مألوف لنا من اشكاله وهو السجع الذي نوع اسلافنا في ايقاعات قوافيه وانغام الفاظه المتعاقبة تنويما واسعا .

موسيقى القصيدة التكماله

وعلى نحو ما ظلت موسيقى القصيدة التكماله و عصورها الماضية تحتل المكانة الاولى في شعرنا العربي ظلت تحتل نفس المكانة في عصرنا الحديث ، لسبب طبيعي هو انها تحتفظ لهذا الشعر بجميع انغامه وايقاعاته التي تفاعلت مع الغناء والعزف والرقص على توالي العصور .. وليس ذلك فحسب ، فقد اتبع لها منذ اواسط القرن الماضي البارودي الذي رد اليها رونقها وبهاءها ، اذ عكف على بنائهمها الفذقة الاولى منذ المياسين ، قازا هو يضم الى صدره قيثارتها ويستخرج من اوتارها الحانه الرصينة الرائعة ، ويتفجر نفعا تفجرا على لسان شوقي وحافظ والرصافي واشرايهم ممن امتاروا بقطرة موسيقية بارعة . ولمسح في كل قطر عري شعراء احكموا العزف عليها احكاما جعل انغامها تتخلق تحت اصابعهم المدربة تحلقا يا قلوب والالباب . وحقا قد يلقانا ضعف في المزج بين قيثارتها عند بعض الشعراء غير السليم ، وهو العيب ليس عيب القيثارة وانما هو ضعف لا يلا التي لا تحسن العزف وما فيه ..

اما القيثارة فحسب بعد استيعابنا شتى من مدار الزمن قدرة اوتارها المتنوعة على ان تفتنه القوافي العربية من شعور وفكر ، وايضا من فلسفة وتاملات عميقة في الكون والحياة ومشاكل الوجود ، ويكفي ان نذكر ابا الغلاء وديوانه الضخم « الزرويات » الذي عقد بناء القافية فيه ، وجعل رويها مضاعفا على نحو ما اسلفنا ، وهو دليسل ساطع على مقدرة هذه القيثارة وانها لا تنأى على اى مضمون يزفه على اوتارها شاعر خالق ، فقد وسعت عنده فلسفته العميقة لا في صفحات معدودة بل في مجلدات من الشعر القفي تقفية مضاعفة . ولم يكد البارودي يخلصها من غناء الالحان الذي كان يوقعه عليها الشعراء منذ العصر العثماني ويرد اليها ما طال عليها العهد بقدانه من ايقاعاتها وانغامها الصافية حتى اخذ الشعراء في زمنه وبعد زمنه يستمعون بمضمونها الغنائي بما يبيثونه فيه من التقنى بمكونات نفوسهم وروح امته ومشاعرها السياسية والوطنية ضد الاستعمار والظلم والطغيان . ولم

يلت سليمان البستاني ان مد في طامات القيثارة ، اذ جعلها تسج الشعر القصصى كما وسعت الشعر الغنائي ، فقد ترجم اليها الياذة هومروس متحولا من حين الى حين الى شعر الادوار او المنظومات الدورية . وظل الشعر التمثيلي ينتظر شاعرا مبدعا كي يدخله في نطاق شعرنا الحديث ، وتناول شوقي منارة القصيدة الغنائية التي كان قد حلق الضرب على اوتارها الى ابعاد غاية ممكنة ، واخذ يوقع عليها مسرحياته المشهورة ، ولانت القيثارة في يده ، واعطته كل مدخراتها الايقاعية والنغمية ، ليؤلف منها ما يشاء من تحولات وتشكلات في الالحان كانت - ولا تزال - تأخذ بمجامع القلوب . وكل ذلك معناه ان موسيقى القصيدة ذات الايقاعات المتوازنة المتكررة المنتهية بقواف متحدة لم تخسده جذوتها في العصر الحديث ، بل لقد توجهت بمضامين جديدة : غنائية وقصصية وتمثيلية سكبت فيها متاعها الرائع من الانغام والالحان التي تفدى المقول والقلوب .

الشعر الحر

وساعت منذ سنوات غير بعيدة حركة تجديدية شملت الشعر العربي في شاعرنا المعاصر ، وهي حركة استلهمت من بعض الوجوه الشعر المعروفة عند الغربيين باسم الشعر الحر ، واذا هي تحطم فكرة البيت والسطر والقافية المرددة تحطما ، فالقصيدة لا تتألف من ابيات ذات شطور متعاقبة وتفاعيل متساوية في الزمن وقواف تختتم بها الابيات ، بل تتألف من شطور تزيد وتقل حتى تصبح نغمة واحدة حسب حاجة الشاعر من ادائه لنمط وصياغته . وبذلك أصبحت التفعيلة ، لا البيت ، هي الوحدة الموسيقية للقصيدة . ويحتج اصحاب هذا الشعر الحر لحركتهم التي ذاعت وشاعت في كل قطر عربي بحجج كثيرة ، لعل اهمها ان ايقاع البيت المكرر في القصيدة الموروثة من شأنه ان يحدث اضراره بها رتبه ملة ، توالى الشعر على صورة واحدة ، وكأنها فاتهم ان الطراد التفعيلة على وتيرة واحدة في قصائدهم يواجه ايضا الرتابة والملل ، لتوالي نغمة واحدة . وليس من شك في ان اسلافهم وفقوا حين حاولوا ان يتحاشوا ذلك عن طريق تغيير القوافي في منظوماتهم الدورية والتوشيعية ، دون ان يتورطوا في تحطيم الايقاع الموسيقي لشعرنا الذي

من الشعر الحر أنهم لا يكادون يتجاوزون في نظمهم نمائية بحور هي الكامل والرجز والسريع والرمل والمقارب والهزج والوافر والخبث ، وبذلك اهتموا سابعه أخرى من أوزان العروض ، لها إيقاعاتها وأنماطها ، وكأنهم ضيقوا على أنفسهم الدروب التي يملكونها إلى تصوير أحاسيسهم ، وقد وجد فيها شاعر القصيدة المقتاة الأبيات قديما وحديثا مادة خصبة لينوع في إيقاعات أشعاره وأنماطها وليتخذ من هذه الأنغام والإيقاعات ما يتلائم وواقعه النفسي ، فهو مثلا إذا صور موقعة حربية اختار لها وزن الطويل الفخم ، وقد يختار وزن البسيط لينسجها وإذا صور عاطفته المرحا اختار وزنا قصيرا كالمقتضب والمجتث . وناهيك بتجزئات الأوزان وما تحمل من إيقاعات وأنماط تتيح للشاعر تصرفا واسعا في التعبير عن مختلف أحاسيسه وأنماطه . وكل ذلك واضح الدلالة على أن موسيقى القصيدة المورثة زاخرة بإيقاعات وأنماط لا تكاد تحصى ، وأن كل ما في الأمر أنها تحتاج عازفين مهرة يجيدون العزف على أوتارها

على العزف فيه أنماطها بنفس مسافات الزمن ودرجات الصوت ورنانه التي طالما رأعنا عند شعرائنا السعديين ، الحديث ، ويطن من يعف عند العزف . هذا شعر مكررة معادة ، ولا يوجد في الشعر الحديث ما يعاد . بل كل موسيقى الشعر هي موسيقى خاصة به ، وهمل موسيقى المبتدئين كموسيقى ابن الرومي أو موسيقى ابن تمام كموسيقى المتنبي أو موسيقى البارودي كموسيقى شوقي ؟ أنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيد ، ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنها ولدت معه ، إذ تجلج عند كل منهم في معرض نفسي جديد .

الشعر الحر والإيقاع النغمي

وفي رأينا أنه لا بد للشعر الحر المعاصر من أن يتواصل في جميع تشكيلاته توائما وثيقا مع إيقاعات القصيد وأنماطها بحيث نحس أن ما انترج من لحون تلك الأنغام والإيقاعات ورنانها حل مكانه رحيق موسيقى رائع نجد فيه نفس المتاع ونفس الفداء . وهذا ما حدث دائما في العصور الماضية فإن أي شكل استحدثه أسلافنا بالقياس إلى شكل القصيدة المشطرة القفاة جموله بتشكيل من عناصرها الموسيقية الملحنة الموقفة على نحو ما صورنا ذلك فيما أسلفنا من الحديث ، وحتى فنون الشعر الشعبية

سالم الغنة الأدان . على أن هذه الرماية إلى يحسبها في موسيقى القصيدة المورثة أنماطها هي رماية في الطاهر ، ذلك أن تماثيل البيت بدخلها من الإحافات ، ويراب ما ينفي عنها الرماية ، ونضرب لذلك مثلا وزن الكامل المركب من « متفاعلا » ست مرات . حين تدخل تفعيلتين منسبه أو أكثر ما يسميه العروضيون بالاضمار وهو تسكين ثاني التفعيلة المتحرك ، بحيث تصبح على زنة « مستفعلن » - تطيء حركته المتدفقة . ومثل ثان وزن الرمل المركب من « فاعلان » ست مرات - حين يلم به ما يسميه العروضيون بالخن وهو حذف ثاني التفعيلة الساكن فيصبح « فعلان » - تسرع حركته البطيئة . ومعروف أن الحركة السريعة في الإيقاع تلامس الموضوعات العنيفة والمواقف الهادئة والمواقف المكثومة . وبذلك ومثله يستطيع الشاعر البارع أن يهر داخل تماثيل البيت المتغيرة عن مندرجات حارسه ويعملاتها المتغيرة .

ما التفت إليه أسلافه منذ العصر الجاهلي من اكتمال رماية الإبداع في كليات صوتية مخزنة ، صورناها فيما مضى . الحديث ، كما يستند وقوفه الصوتية للحروف والحركات ، على علم السمع من هذه الـ

التخمين والرقيق والحروف والرخوة والمهموسة والمجهورة ، كما يقفون على مواضع اشباع السد وتقصيره ، ومن المؤكد أن كثرة المدات في بيت تجعل رننه الإيقاعية تختلف اختلافا واضحا عن بيت على رننه لا توجد فيه هذه المدات ، بل لعلنا لا نفلو إذا قلنا أن أي بيتين يتطابقان في الوزن العروضي يختلفان في سماعا اختلافًا واضحا ، وهو اختلاف يرد إلى ما بين كلمات كل منهما من توافقات صوتية في الحروف ونماطها وتشاكلها في الحركات والسكنات . وما من ريب في أن الشاعر البارع إذا اتقى كل هذه الجوانب يستطيع أن يمثل لنا معانيه في أصوات كلماته ورناناتها ، فإذا كان غاضبا أحسنا في كلماته كأنه ضرب بقلمه على قرطاسه ، وإذا كان حزينا أحسنا في كلماته بالأسى المبيح ، وإذا وصف عاصفة أحسنا في كلماته باهتزازات الأشجار وتموجات المياه . ومما نلاحظ على أصحاب النمط الجديد

ظلت تنتقل من شكل إلى شكل مترابطة مع نفس العناصر . وبالمثل صور المنظومات الدورية والتوشیحات في هذا اقرن العشرين ، فانها ظلت في نفس النطاق ، مع كثرة ما نومت في التشكيلات . وظهرت محاولات من الشعر المرسل ، غير انه باء في محيطنا العربي بالإخفاق اللزيع .

تدوينا للشعر

ومما لا ريب فيه أن الشعر الحر الجديد يتصادف فيه الإيقاع انغمس أحيانا ، حتى ليكاد يمتحى محوًا ، وهي مشكلة تهدد كيانه ، لارتباط شعرنا على مر العصور بإيقاعات وانغام وافرة تتيح لنا التفتي بأبياته وشطوره ، وقد يقال ما للشعر الحر الجديد والفناء؟ انه يريد ان ينتقل بشعرنا من مرحلة الفناء والإنشاد الى مرحلة الهمس والتأمل في هدوء . غير ان ذلك يحتاج تبدا وتغيرا في تدوينا للشعر بحيث يحصل تدوينا له بالعين الباصرة مكان تدوينا له بالأذن الموهبة ، فنكتفي منه بلذة القراءة وحدها ، ولا نمود حسا لذة السماع لثغراته ولحنه ورنينه المتلاحق . وفي ذلك متونة شديدة من الضمب .

يدخل حجاب على اسماعنا . والحق .

يسد الخال الموسيقي في الشعر الحديث .

نواقصه في الإيقاع ، حتى لا نظل - كما نعرف -

وقد احسن ذلك في عمق بعض لأطيفه اللامعة .

الى سطوره في غير نموذج من منظوماته القافية المتحدة او المتنوعة ، وينبغي ان تشيع في كل منظوماته اذا اريد لها ان تسمى شعرا ، والا كانت نثرا موزونا .

عابيل النثر المقتي القديم المعروف باسم السجع .

وقد يقال ان القافية عبء ثقل ، وهو قول ان صدق على بعض اللغات لا يصدق على لغتنا لما تحمل من ثروة لفظية ضخمة تعين اكبر العون على تكرار قافية واحدة وتردادها على الاسماع لا في عشرات السطور ، بل في المئات ، واذا احسن شاعر بعشقة في استخدام اقافية الموحدة فامامه القافية المتنوعة .

وايضا يحسن ان تظل العلاقة قائمة بين وحدة السطر ووحدة الشطر والبيت ، في الشعر الموروث ، فحصر حتى تكون تفعيلة مقفاة واحدة ، وتطول ، ولكن على ان لا تزيد عن ثمانى تفعيلات تنتهى بقافية موحدة او متغايرة ، وفي الموشحيات والمنظومات الموروثة والحديثة انماط كثيرة يمكن التفوذ منها الى انماط جديدة لا حصر لها ، انماط نحس في سطورها فكرة الشطر والبيت والتقابل بين التفاعيل .

التنبيد الحتمى بعددها في كل سطر . ولعل

« و اذا قلت انه لا بد لاكتمال الاداء الموسيقي في الشعر الحر من ان يسند بالانحباب البعث لوبي

بى بدو به بطفه . وبذلك كله

« مع العيون والقلوب ، وسد

« ذوال كبر الـ »



ظاهريّة النفس الأدبي

استخدم الناس في كلامهم ألفاظا مثل رأس وهي تفعل من حال إلى حال على نحو ما ترد في سياق الكلام . رأس الإنسان .. رأس المال .. رأس الحكمة .. رأس الأمر .

ولنا نظرية أن نرحل على نظريات في علم النفس أو في علم اللغة من أجل تأكيد هذه الحقائق . فقد صارت اليوم من الواضح بمكان . وثيقى في نطاق اللغة إلى كائن حي كما وصفها ريتان . أو بتعبير معنويا . ونعنى بالاستخدام المعنوى أنه حال اللغة إلى كائن حي كما وصفها ريتان . أو بتعبير أدق أنه استخدم اللغة بحيث خلصها من طبيعتها الرمزية المباشرة . وليس هذا ناجما عن مقربة إنسانية في اكتشاف أوجه البراعة في استخدام الكلمات . لقد حدث ذلك لارتباط الكلام لدى الإنسان ارتباطا ديناميكيا بالمحسوسات . وطريقة الإنسان في الحس أو في الإحساس المعادى هي طريقة ديناميكية تعتمد على الوضع أكثر مما تعتمد على الشيء نفسه . ومن هنا اكتسبت الكلمات شيئا فشيئا ذلك الطابع الديناميكي الذي نقرضه لأوضاع على المحسوسات البشرية .

وقد استرعى انتباهي أن كلمة الحس المصرية تعنى في أصلها اللغوى القديم القتل والاستئصال .

أريد أن ادخس في معيلا
كبيرة قبل أن أفقد إلى لب الموضوع
الخاص بظاهريّة التعبير الأدبي .
ولكننى سأشير مباشرة إلى طبيعة

اللغة ذاتها من أجل الكشف عن المقوم الأصيل الذى تقوم عليه فكرة التعبير الظاهري . فاللغة ليست ظاهرة عرضية في حياة الإنسان . أن وجوده مرتبط ارتباطا عضويا بقدرته على الكلام . وليست قدرته على الكلام هي مجرد استفادة من اللغة من حيث هي رموز وانمسا من حيث هي دلالات . الحيوان قادر على الاستجابة للكلمات كرموز ، والمطل كذا . أما الإنسان العاقل فارتباطه بالكلام ناشئ عن قدرته في اعدام الكلمة كرمز . الإنسان العاقل هو الذى يقتل الرمز ويبده من أجل التعامل بالكلمات تعاملًا معنويا .

لقد اكتسب الإنسان خاصية النطق والعقل لأنه استطاع أن يلب الكلمات وظيفتها اللغوية . وظيفه الكلمات الأساسية هي الإشارة إلى محسوسات أو إلى سميات . **لقد سأل تمكن من التفاف على هذه الصورة الذاتية لاستخدام الكلمات . استطاع أن يهال إلى وراء اللغة كرموز . أنه الكائن الوحيد القادر على التلاعب** وأمكنه أن يحقق حريته من أسر اللغوية . وطبع مرتبة التحرر من اللغة بأن استخدم دلاليا . اعنى أنه حقق حريته باعدام الكلمات . ولو دلت الكلمات في دمه محرر رموز يشير إلى سميات لغى حتى اليوم في مرحلة سابقة على مفهوم الأسس المنطق .

لكذلك نلاحظ أن استخدام الرمز لدى الحيوان ولدى البدائي ولدى الطفل يتصف بالاستمرار والرتيب مهما اختلفت أحوال استخدامه . أما استخدام الإنسان العاقل للرمز فمشرط بحالة معينة . وقد يكون الرمز هو هو ولكنه لا يشير إلى نفس السميات أو إلى من الأشياء باختلاف الملابس والأحوال التي يظهر فيها . وقد جاء في إحدى النوادر أن بعض الحكام أمر رجلا بأن يخرج إلى الناس ليقول بأعلى صوته : أيها الناس .. أنا لئس . فما كان من هذا الرجل إلا أن خرج إلى الناس وهو يقول في نغمة مستفجرة : أيها الناس .. أنا لئس !! وليس غريبا من العارفين باللغة العربية

« إذا » تعيد كل سمية . وإذا هي التعبير عن حقيقة التي يرتبط بها الاسم . وإذا لم تعرف الشرط بمعنى « متى » سمع منه السمة فقدت الاسم . وإذا لم تبيح الاسم جهلت كل ما يرتبط به من حقائق .

وليس هذا الأملا صغيرا لاقتران الاسم بمعرفة الشيء . واستخدام الاسم النوعي للأشياء هو دليل الجهل بما ينطوي عليه هذا الاسم من الحقائق ومن المعارف . إذا دخلت الغابة مثلا ووجدت الأشجار كلها أشجارا وأوراق الشجر مجرد أوراق فانت تجهل ملايين المعلومات عن أنواع الأشجار ودقائق الاختلافات بينها . وانت تجهل أيضا كثيرا من الحقائق عن أوراق الشجر وطائها وأشكالها . وكان المصيرب الأقدمون يسمون السحاب بأسماء مختلفة : فهو أحيانا رباب إذا أبيض وأحيانا سحب الجون إذا غمق . ووفرة الكلمات الدالة على جزئيات الأشياء في تفصيلاتها الدقيقة هي التي تدل على الإحاطة المصيرية بالشيء . دأبنا . وعنده الزهرة . هذا الشيء هي التي تعين على ادراك المسميات . هذه من حيث طبيعة الله من حيث هي رموز . وهذه معرفة الشيء هي السبب في الصعود إلى أعلى . من تنظر إلى اللغة من جهة كونها معاني . ولشاعر الذي يعرف الكلمات الدقيقة في الإبهارة إلى المسميات هو الذي يبلغ مستويات الدلالة الفنية أجمعيه .

تقول هذا ونحن نأمل أن نعبد النظر في برامج تعليم الصفار ببلادنا . ونقول هذا ونحن نأمل أن يعي شباب الأدب مقدار النوعية الشاملة في عباراته . ونرجو أن تحفظنا الأقدار من الانحدار باللغة إلى حيث تفقد جذورها في الرمز والإشارة . لأن هذه الجذور هي أصل القدرة على اكتشاف الدلالات والفة التعبير . وهي مناسط التقدم المصير في التمسك بالأشياء . إذ لابد من أن تنحصر في هذه المجالات أسلوب آدم ممكن حتى نغتنق في جوهر اللغة في التعبير والدلالة . ومن ثم نعيد أنفسنا الأعداد الكتي للتخاطب على أصابع المستويات . ذلك أن التقساط التعبير يستلزم مواجهه طويلة للكلمات ومسمياتها .

فالظاهرة تستمك بالجذور الموضوعية للكلمات . ونحن لا نفكر إلا بالكلمات . ومن دواعي الفكر الضرورية أن نلم بمسميات الأشياء . وعمود

يقال : حسن الشيء أي استأصله . ويقال : انحصت الأسنان أي التقلت . وهذا في الواقع ليس غريبا . لأن أقرب الحقائق العلمية تشير إلى أن المعنى (يضم الميم وفتح الطاء) ليس هو الشيء نفسه وإنما تجسيرة الشيء . وحينما لمس شيئا وأراه في نفس الوقت سيكون الشيء نفسه سببا مشتركا لمظهرين حسيين . وكذلك في اللغة ليس الرمز إشارة إلى الشيء وإنما هو قسم الشيء . وحينما أعرف اسما واحدا لشيئين اثنين ستكون الكلمة إذن جامعا مشتركا لحقيقتين . وإذا تكلمنا عن حمضين معد أسعد . عن الانساره إلى الشيء . واقتربنا من الفهم الخاص بهذا الشيء . وحينئذ ندرك أهمية اقتلاع الكلمة من ارتباطاتها الحسية . وندرك أيضا ذلك الغزى في تحويل التعبير من الحس بوصفه اقتسلاعا إلى التعبير عن الحس بوصفه ادراكا .

وهنا نسأل أنفسنا : هل معنى ذلك أن اللغة تقضى بأن نبتعد من المحسوسات ؟ فإلزام الرد على ذلك بأن اكتشاف جوهر اللغة لا يعني إطلاقا اختفاء صورها الأولية في الاستيعاب . بل على العكس أن الارتباط بين الأسماء والرموز الرمز والإيهام هو الذي يسمو به . يعود والتعامل بالكلام على التحرر في الرمز . وهذه الألفة الطويلة المدى لاستخدام الرمز رمزيا ميسرا هي التي تعين على بلوغ مرحلة التعبير والدلالة . فنحن لا نفكر في الشيء : لا إذا كان له اسم . ويأتي الخطأ في التفكير بالتالي من عدم ربط الكلمات ربطا محددا بالمسميات لآعاد طسويلة ماذا أقول ؟ بل أننا لا نعرف الشيء إلا باكتشاف اسمه . والاسم مرتبط بحقيقة مفهومه . خذ مثلا ما قلّه الثعالب في ترتيب سن المرأة بكائه فقه اللغة : هي طفلة ما دامت صغيرة . ثم وليده إذا تحركت . ثم كاعب إذا كعب تديها . ثم ناهد إذا زاد تديها . ثم معصر إذا ادركت . ثم عانس إذا ارتفعت عن حد الإعصار . ثم خود إذا توسلت الشيباب . ثم مسلف إذا جاورت الأربعين . ثم نصف إذا كانت بين الشيباب والتعجيز . ثم شهلة كهلة إذا وجدت من الكبر وفيها بقية وجلد . ثم شهيرة إذا عجزت وفيها تماسك . ثم حيزبون إذا صارت عالية السن ناقصة القوة . ثم قلم ولطلم إذا انحنى قدها وسقطت أسنانها . من كلام الثعالب فإذ تعرف أهمية استخدام

وكل أيمانهم أن هذه الأعمال ميدان سيادتهم ومجال إيمانهم . . . أولئك يفكرون - أن حاولوا التفكير - فلا يهتدون ويتخبرون فيخطئون ويقبواون ولا يعاون . فجهادهم ضجيج وطنين وأصلاجهم كلام وإعلان . . تراهم حين يوثقهم السلطان وقد قدوا مرافق الحياة وتصدروا حركات الإصلاح . فتحسبهم ذوي نفاذ وأصحاب شخصية . فإذا ما غادروا مناصبهم وأفلتت منهم مراكزهم وإيمانهم لقي هينا وظلا زائلا » .

هذا الكلام المكتوب في كتاب « القادة . . الرسل » هو تسجيل لم يرتفع إلى مستوى التعبير والدلالة . . ولكنه يحمل مع ذلك معنى . ويرى هذا المعنى من تعداد الكلمات واحدة بعد الأخرى . وهي تؤلف سيقا عاديا بغير عالم تصمد إليه . واكتفى المؤلف هنا باستخدام الالفاظ دون أن يحقق مفهوما ودون أن يربط معاني كلماته بدلالات . ولذلك ظلت عباراته عارية بغير عالم يحجبها وبغير كيان تستند فيه مع سواها . فهذه الحجرات تقال في أي مناخ فكري ولا تنتمي إلى

عالم آخر .

ويكفي أن نقول بعد ذلك أن التعبير الجمالي يجب أن يصبر عنه وجودا قائما بذاته . أنه يجب أن لا يربط في الطبيعة مثل شيء مدرك في عالم آخر . أو أن يجعل موضوع التعبير بعض المراتب الطبيعية التي يتسالمها الناس . فالتعبير الجمالي قادر على أفراد وجود خاص لما يصبر عنه . ولكنه يمدد من ناحية ثانية إلى الرموز ذاتها فينتزعها انزعاجا من وجودها التجريبي ليضعها وضعا حيا في عالم آخر . فمن الجائز أن يصبب التعبير الجمالي لونا من الفردية على موضوع التعبير . ولكنه لا يصل إلى تحقيق عالم الدلالات الخاص به إلا إذا اقتلع الكلمات اقتلاعا من مدارها العادي ليقدف بها إلى مدار آخر تتحقق لها الحياة فيه . إذا عينا بالرموز هنا شخص الممثل في المسرحية والألوان والنبج عند الصور والفاظ اللغة عند الكاتب فلن يتطرق إلينا الشك في أن التعبير الجمالي أو التعبير الفني يقتلع هذه الرموز اقتلاعا من مجراها الطبيعي ليلقي بها في عالم آخر .

أن الممثل الذي يفشل في الاختفاء اختفاء تاما وراء الشخصية التي يؤديها يفشل كذلك في أداء دوره وتمثيله . ينبغي أن ينبج الممثل في الفناء فناء

الفكر على التعامل بالكلمات هو نوع من التدريب له على مراولة عملياته . فالكلام حركة ودلائله عالم كما يؤكد موريس ميرلوبونتي . وتتجلى روعة العالم الحقيقي في أن المعنى والوجود المادي للكلمات يتلاحمان فيه تلاحما تاما ولا ينفصلان . ويتلبس المعنى بالوجود مرة واحدة وإلى الأبد . لهذا يتصف الكلام بالحركة لانتقاله إلى عالم حقيقي . فإذا انتقل بفعل وجوده الكلامي إلى مستوى الدلالة أصبح عالم . أي أن الكلمات تحقق لنفسها بجملة دلالاتها عالما آخر . وهذا العالم محكم الربط والبناء ومهيأ للاستكمال على صورة كيان خاص .

ولهذا كانت الظاهرية من أشد أسباب اندفاع الأدب الحديث إلى استقصاء الوقائع الكلامية في عالمها الطبيعي الناسي . وهي أيضا من أكبر دوافع التشجيع على التحرر من الرمز في صورة سيق مستحدث متكامل البناء . والكلمات حسرة في الوسط الحقيقي الذي تنشأ فيه لأنها تستقر داخل الوجود الموافق لها . ودلالة الكلام عالم لا يستمد كيانه من القضاء على الإشارة المباشرة في الرمز واللام . والدلالة بمعنى أن الإشارة هي الإشارة . فيه الكلمات من أجل بناء عالم حسي . وفيه الدلالات بعد سرور على أن هذا العالم هو الذي فمعتنى هذا فشلها في عملية الإكتمال . وهكذا سارت نظرنا إلى ملاحظة هامة نلاحظها نقول إن كل كلام مكتوب يحمل معنى حتى لو فشل في تحقيق ما كان يصبو مؤلفه إليه . ذلك أن نوعية المعنى الذي يستقى من الكلام كلفة بالإشارة إلى نوعية الأزمان العصرية والأدواء الاجتماعية التي ينشأ فيها . وتعبير الكلام المكتوب على هذا النحو يشير بالقصور عن بلوغ عالم الدلالات ولكنه يحمل من ناحية أخرى ملامح العصر . وهو إذ يفشل في تكوين عالم الدلالات الخاص به يكتفي بالانتمسك من عالمه الواقعي إلى عالم واقعي مماثل أو يكثف بالقائه في عالمه الواقعي الأصلي الذي تنشأ فيه الكلمات .

طالع معي هذه الكلمات للأستاذ أمين الخولي : « يا شرق . . بنفسى مصالحك ومرافقك . ومواطن حاجتك إلى الإصلاح الناهض والتجديد الباني . إذ توكل حيناً إلى أشخاص كل توذمهم فيها أنهم ذو أسنان أو حملة ألقاب أو أصحاب مظهر خلاب . وكل شخصيتهم أن اليهم السلطة ويدهم الخزانة . .

الجمال . ولكن هذا الجانب لا يزال مجهولاً ، وكل ما يمكن استخلاصه من ظاهرة التعبير الأدبي أنها تأتي من بذور فكرة غرسها هوسرل في عقل الفيلسوف . أي أنه يمكننا الآن متابعة التحولات الأدبية المعاصرة ابتداءً من متحدثات الفكر الظاهري وارثتنا إلى نوع جديد من النظر إلى المشكلات .

ومهما تكن الظاهرية في حيد ذاتها كذهب فان ما يهمنا هنا هو تحديد موقفها من الحقيقة والواقع . فهذا هو الجانب الذي يخصنا ونحن بصدد البحث عن بذورها الفكرية التي تمكنت من الازدهار في حقل الأدب والفن . الحقيقة في رأي هوسرل هي نفسها تجربة الحقيقة كما نعيشها ، وما نحياها لا يمكن ان يكون عاطفة . لأن الصلابة لا تضمن شيئاً حيال الخطأ . أما ما نحياه فهو الوضوح . أي هو اللحظة الشعورية التي يشمل فيها الشيء نفسه الذي نتحدث عنه بإحسه ودمه شخصاً أمام الشعور . ان الحقيقة إذن هي ما نحياه . حر : أمية سوطي داحس الشعور . وإذا كان افلاطون قد تصبصور الشر في محاوره فيدون على أنه وليد أقتال الجسد فان الحسنة حيلة الخير كله من اقتدار الجسد على التحل بالخير . ومنع دأخ الأشياء .

الحقيقة " بانية نفسها قد استقت كل معناه . تلك حبة الحب لمعالم الأشياء وقولم التماثيل الرئية . والوضع الذي سلم به الكثيرون من مؤرخي الفلسفة إلى عهد قريب هو نعرهم للمذاهب على أساس استقائهم من مبادئ عقابيه . ولكن المحدثين تنبهوا في العصر الحاضر إلى حقيقة الوضع البشري . وكانت الظاهرية هي صاحبة الفضل في ذلك . أصبح من السهل اليوم تفسير كل التصورات العقابية بوصفها استجابات أخيرة لانعكاسات حسية مستمرة . وأمكن ان نقول من ثم ان نظرية افلاطون في الشلل ليست إلا انعكاساً لتفكيره الطويل في مشاهدته للتماثيل وأعمال النحت في عصره . لقد فكر من كثرة رؤيته للتماثيل في أنه لايد أن يوجد عالم تتجسد فيه أشكال هذه الموثبات على نحو ما . لايد أن يكون هناك عالم يضم الأفكار والمثمل التي يستألفها القسائون في صنع أصصهم . وربطت هيون أرسطو بعد ذلك بالتماثيل وقتها طويلاً إلى أن أملت عليه أخطر نظرية في فلسفته عن

تاما في الشخصية التي تؤديها حتى لا يظهر هو نفسه وحتى يحقق النجاح لعمله في التمثيل . وان أي خال في التمثيل لتفيل بإبراز المثمل ذاته وبإبعاد الشخصية المؤداة تماماً . وكذلك لو ظل التسيج والألوان لدى المصور يغير تحول إلى شيء آخر سوى التسيج والألوان داخل الإطار الفني الجديد لكن العمل فاشلاً في تحقيق عملية التصوير ذاتها . ذلك أن الدلالة لتهم الرموز كما يقول موريس ميرلوبونتي .

ولن يستطيع أحد الاعتراض على ما نقوله هنا وهو أن عملية التعبير لتحقيق الدلالة وتحيلها إلى واقع حي ولا تكفي بشرجتها . بل لن يمكن أن يكون الأمر وجه آخر مهما خدمتنا المظاهر في التعبير بالكلام عن الأفكار . أن ما يخدمنا هنا ويجعلنا نظن أن الفكر يوجد لذاته قبل التعبير هو الأفكار نفسها سلفاً حتى يمكننا استعادتها في خاطرتنا . ان ذلك يدفعنا إلى توهم حياة داخلية للأفكار . أما حقيقة الأمر فهي ان هذا الصمت الزعوم هو الذي يجعل للكلام صغبر كصبر القام . هذه الحياة الداخلية هي في الواقع لفحة داخلية . ومن الواجب أن نفترض دائماً وجود شيء ما في الفكر موضوع التفكير كشيء ما في العقل . سروس في كتابه عن دلالة الأشياء . " الأشياء التي سدأولها تشابك في نفس الحجة . وعبرها ما من مجهول لدينا . ولا تلبث هذه الدلالات ان تنبدي أماننا مرة واحدة وإلى الأبد في صورة كائن ثقافي جديد يشرع في الوجود .

والظاهرية منهج فلسفي اشتق طبيعته وروحه من منطق الفكر البشري في اكتشاف الحقائق . لم نفرض الظاهرية أي نوع من المبادئ ولم تقسم نظراتها على افتراض سابق . ان فلسفة الظاهريين لم تحاول ان تقيم أي تصور للفلسفة ذاتها كما يقول منشئها هوسرل . لم تسع الظاهرية إلى ان تؤسس مفهوماً معيناً لفلسفة التي هي من صميم مشغوليتها . وهي لم تسع كذلك لتحديد موضوعات الأدب والفن من وجهة نظر ظاهرية التعبير . على الأقل لا يمكن ان نستشف من كتابات آدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٢٨) التي نشرت حتى اليوم أي إشارة إلى ظاهرية التعبير الأدبي . من الجائز ان نجد في مخطوطاته التي لم يتم أحد بطبعها حتى اليوم بعض مباحثات لمشاكل الفن والأدب وفلسفة

الخالص . أعني أنه استعار قوة التعبير الأدبي في الأداء الفني الذي تمثل داخل قصة الفئان . من المؤكد أنه حور قليلا في المؤديات الظاهرية من أجل أعدادها أعدادا وجوديا . ومن المؤكد أيضا أنه قصد إلى التحليل الوجودي في عملية التكوين الفني لقصته عن الفئان . ولكن المنبع الظاهري الذي استقى منه سارتر تحليله الوجودي كاف بارز المعالم في كل خطوة وفي كل لمسة . وفي داخل قصة سارتر عن الفئان تحددت مفهومات التحليل الوجودي كفرع مخالف للتحليلين الظاهري والنفسى .

فالتحليل النفسى كان معروفا في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . وبدأت الظاهرية من اهتمامات نفسية عادية حتى أوصدت دونها الباب من أجل الاختصاص بالتحليل الظاهري وحده . وتفرعت عن التحليل الظاهري ملامح التحليل الوجودي التي تفاعلت في أعمال الأدباء المعاصرين . وقد تعرض سارتر للظاهرية في كتابه عن الوجود والمعدم فقال منها أنها بالتأكيد ضرب من النزوع إلى الأسماء . الظاهرية في رأى سارتر ليست سوى فلسفة اسمية . ويحل لنا أن نتساءل : ما هو الاسم ؟ وما يطلق عليه لفظ التويميالزم ؟ الأسماء الوجودية . ونحوها أن الأفكار العامة أو المعاني هي مجرد إشارات لفظية لتسهيل التعامل الفكري . ونحن يستخدمها سارتر في معرض كلامه عن الظاهرية فإنه يفتن إلى أهمية موقف هذه الفلسفة الظاهرية إزاء النزعات التي تتمسك بالعالم الوهمي وحده كسبيل إلى المعرفة . ترجع دقة هذه الملاحظة التي يسوقها سارتر عن الظاهرية إلى أنها تجعل منها موقفا معارضا للوضعية بوصفها الوسيلة الوحيدة للحقيقة في أبواب العالم . ويقول جان فال في مطلع كلامه عن قصة الفئان لسارتر أنها قصة ذات أصالة مذهلة . ويضيف قوله : قد يبدو القاري الملم بالفلسفة استفساره ما إذا لم تكن أصالة سارتر في هذه القصة نوعا من الأصالة المصطنعة ؟ ويجب على ذلك بقوله : ولكن ماذا يهم ؟ مهما يكن مقدار ما أخبده سارتر في هذه القصة من هيدجر أو من جويس أو من هوسرل أو من لوى - فردينان سيلين فقد وصل إلى غاية الطريق في تعميق مشاعره عند استناده إليهم . وفي رأينا أنه إذا كان سارتر قد استغل فكرة القصد من ظاهرة هوسرل فلا شك أن

الصورة والمادة وعن العلاقة بين الصورة والمادة . من الطبيعي إذن أن يستلهم العقل البشرى كل المشاهد المرئية من حوله . ولا ريب أن تمسكت هذه المرئيات هي التي تؤثر على انطباعاته مرة بعد مرة إلى أن توحى إليه بالتعبير وبالمنسويات . أو بمباراة فلسفية أن الوجودات هي التي تكتمل الماهيات في خاطر الإنسان . أن الاستمرار في الاحتكاك بالأشياء وممارستها هو الذي يؤدي إلى التقطع بغيرانها فيما بعد .

وقصة الفئان كما رواها سارتر على لسان بطاها أنطوان روكنتان هي أدق نموذج للتعبير الظاهري في استجالاته لانكشافات الأشياء الخارجية على بوقعة الشعور . فالأشجار والشوارع والبيوت والناس والطعام . . كل ذلك لا نراه إلا خلال رؤية روكنتان . فهو يعبر تعبيرا وجوديا عن حقائق معاشه في المستوى الموقفي المعين . ولكن عناصر التحليل الظاهري مبنية في كل جزئيات تفكيره حتى لكانها ضرورية من أجل استكمال الأظان الوجودي واستخدامه . فالكتاب مضطر إلى إبراز كل الانطباعات التي تحسدهم الأشياء الخارجية على الوهمي من أجل استعمار حياة الإنسان في الوسط العام . وهي التي يستمد منها الإنسان كسل اللاإدراك من ط . . في الانغماس في الأوضاع العامة والتعبير الذي الوجودي تجربة مباشرة .

ولقد تنبه الكتاب المعاصرون إلى مؤديات التعبير لظاهري كما تنبهوا إلى الأبواب الجسدية التي تفتحها أمامهم . والتفتوا إلى ظاهرة استقاء الوقائع من أوجه سقوطها داخل الوهمي واستمدوا منها جملة من الروابط والأحداث في رواياتهم . تنبهوا خاصة إلى أن الإنسان يحتاج إلى ممارسة الخبرة الموقفية حتى ياتقط بعشاشه معنويات الأشياء من جهة وتقدره هو نفسه حيالها من جهة أخرى . كما أنهم لم يغفلوا الدور السلبي لتلميع الأدوات والأشياء في ضمير الفرد . وصار الكتاب من ثم يستاهمون حقائق الأشياء من باطن الضمير الفردي ويستكشفون انعكاس الأدوات الحيوية على داخية الفكر والروح . أنهم يودون بذلك ارتياد آفاق الفرد الذاتية كمجموعة من الانطباعات الناجمة عن الملائسات الحسية الخارجية .

وسارتر نفسه هو أكبر من أسهموا أسهاما فعليا في تقرب الظاهرية من مستوى التعبير الأدبي

قصة «المدعوة» خلال فترة الحرب وعبرت فيها اصدق تعبير عن الوجود الإنساني المتلحم عن طريق النظرات .

والواقع ان الظاهرية هي صاحبة الفصل الأكبر في التنويه بإبعاد الرؤية . الظاهرية هي التي استطاعت ان تترك في النظرة كل معالم القصدية ولا ارتباط بالتسميات . وموقف الظاهرية محدد من هذه الناحية . فالقدرة على رؤية الأشياء في حضورها ومثولها كمداية ذاتية والقدرة على تمييز التنوع في درجات الحضور بالنسبة إلى موضوعية مستتية تعد من المقاييس التي افترضتها الظاهرية . . . وإلى ذلك اعتبار الموضوع عنصرا أساسيا لحياة الوعي القصدية . ووجود الموضوعية ذاتها هو ضرب من الخلق القصدى . ولما كان القصد غير مستند الا إلى قصد سواء فقد تعمدت الظاهرية تنوع القصد بقدر الإمكان لتعميق الرؤية حتى تضمن اشتغال الوعي . فالوعي لا يعمل الا بتجميع حزم الحياء والزأى وهي جمع حزمة) من القصد . وهي حزم تسبجها الرؤية وتغذيها مستندات . ونحن نقول عن شيء أنه حقيقة موجودة . أنه حقيقى أو أنه صحيح فمعنى ذلك « » العقل . والعقل ليس موضوعا . بل هو موضوع . ولا سبيل لشعيل موضوع بشىء موضوع . تسبجها من عالم الموضوعية الخارجى . وكأنا من مميزات الظاهرية ان اقتضت بزوع الاحالة المتبادلة بين الوعي وبين الأشياء من ناحية وان اقتضت تداخل الدوات البشرية فيما بين بعضها البعض من ناحية أخرى . وكان من اهم ما اضافته الوجودية هو انها اسبغت حرارة الوضع للإنسانى على كل هذه الارتباطات .

والواقع ان الفكر الغربى كله يدين في حضارته المعاصرة للرؤية التي اسسها فلاسفة اليونان . ليس هذا فحسب . بل يدين الفكر الغربى ايضا للتراث الديكارتي في الاعتماد على الشيء . وإذا كان الفلاسفة المشايون قد اعتادوا قرض مبادئهم الفكرية على الحياة المادية فان فلاسفة العصر الحديث قصد أصبحوا يستمدون المعنويات من جملة الاسقاطات التي تحدثتها الأشياء والمحسوسات في داخلية الشعور . واو بقى الفكر الغربى مكتفيا بالأسلوب المتبع في افتراض الفكرة قبل الكلام أو في افتراض استيقية العكسرة على العبارة لما استطاع فلاسفة اليوم ان يفسروا تطلع

استغلالها لها كان رائعا في انحرافه بها نحو الجانب الذى يخصه كتوع من التحليل الوجودى . ثم انه ميز التحليل الوجودى بعد ذلك باعتباره تحليلا موقفيا من ناحية وباعتباره تسجيلا للمغامرة الفردية من ناحية أخرى .

وغالبا ما تمر التجربة الوجودية بالمسرة على نحو يتوهم عجزه فيه عن التسليم بأى ضرب من غروب الحقيقة فيما يحيط به . اتنا في الغالب مشاؤون نلعب دورنا كما لو كنا نتوهم العيش في عالم جاد . نحن جميعا مشاؤون . ولكن المهم هو ان كثرة التمثيل ومدادومة الافتعال تؤدى هي نفسها إلى اقتناص الدلالات والمعانى تؤدى ايضا إلى الحسم في جملة المواقف التي تعرض للانسان . ان درجة الصدق في المواقف لا تبرع الا عنسند اشتداد الترابط بين المسرة وبين لحظات مصيره . لقد اكتشف سارتر بعد انتهائه من قصة الفتيان حرارة الارتباط الإنسانى . ونظير سارتر إلى هذه الحقيقة كفكرة يمكن ان يكون لها محتوى واقعى ومصرح فعلى . هذا تيقظت مفهومات سارتر عن الفصل والحرية والمسؤولية . وسجل ذلك في مسرحه عن الدباب حين كشف عن اشتاف أورست وأخذه . اذا شئنا الاحتكاك بالحقيقة حتى نصل إلى المجرى فعليا الاخلاص بال في منازعاتهم . وهذا ما يتيح لنا تقبير المعال باعطائه المعنى الذى نختاره . وبعد ان نخوض أورست من الموقف الذى اتساق إليه احس بأنه اذا لم يكن هناك ما يفرض عليه قبول الموقف فانه لا يوجد فيما عداه شيء يخصه . ونظير حريته بذلك خالية من المضمون . وقى موقف الاختيار ينتبه أورست الى انه لا يكاد يجيا حقا . ويدرك ان حقيقة كيانه كلها متعلقة بالقدرة على اقتناص الموقف واداء الدور الذى يهمه « كى تحب وكى تكره لا بد ان تهيب نفسك » .

ونشير هنا عابرين الى قصة دم الآخرين للكاتبه سيمون دى بوفوار كىما تلمس كيف تبدو حقائق الحياة كلها خلال الخيوط والظلال التي تسقطها اللابسات على الفردوكيانها الطال . كل شيء يتبلور وينعكس على نحو ما يتبدى في بؤرة الشعور عند تجميع الأجسام الخارجية ووقوعها عليه . وتحققن الطامة الكبرى بر . اصبح الإنسان اسبا . فذلك هو الذى يعد الإنسان لتصور الوجود على اسس مناحيه . وحانت قصه الآخرين ععب .

دقائقها التي تقوم عليها النظرية . انه يضع استفساره مرة اخبرى من اجل اكتشاف الاوصاف المادية التي تجسد الفكر والكلام على السواء ولا تدعنا نرى فيما بينها سوى علاقات خارجية . ويقول من ثم انه من الضروري اولا ان نعترف بأن الفكر ليس تمثلا من التمثلات لدى الشخص المفكر . اى أن الفكر لا يضع الأشياء او العلاقات وضعا موكدا . فالخطيب مثلا لا يفكر قبل ان يتكلم ولا حتى أثناء الكلام . ان كلامه هو فكره .

●
العبارة ليست علامة على الفكرة مثلما نستدل من الدخان على وجود النار . والكلام والفكر لا يسمجان بهذه العلامة الخارجية الا اذا كانا قد تقدمتا معا كمعطين في صورة موضوع . ذلك انهما في الحقيقة مغلغان احدهما في الآخر بحيث يؤخذ المعنى من الكلام وبحيث يكون الكلام وجودا خارجيا للمعنى . ان ظاهرية التعبير الادبي لا تقبل بحال ذلك المفهوم المادى الذى يجعل من الكلام مجرد سلسله . ثبت الفكر وخلق اللباس اللازم له . ان كلمات ليست قلاما لفكر كما يقول موريس ميرلوبونى . ولا يستطيع الفكر ان يبحث عن التعبير قبل ان يكون الكلام بنفسه وفي حد ذاته نصا مفهوما . **الخطبة** . اننا لا نبحث عن التعبير الا اذا امتلاك الكلام قدرة شحاسة به على الدلالة .

ومعنى هذا اننا من الضروري ان تكف عن النظر الى الكلمة او الى العبارة بوصفها وسيلة لتعريف الموضوع او الفكرة . ينبغي ان يتحسول الكلام او التعبير في نظرنا الى حضور او مثول لهذه الفكرة في العالم الحسى . يجب ان تكف بالتالى عن اعتباره منسبا لها وان نقرر انه كسجمها او كرمزها . ان احد افضل التعبير لا تسعمل في قدرتنا على ان نحفظ داخل الكلام بالأفكار التي قد تضعي . فالكتب قلما يقرأ مؤلفاته . وتلقى المؤلفات العظيمة اليسا في أول قراءة بكل ما يمكن ان تستخرجه منها فيما بعد . اذا نجحت عملية التعبير فهي لا تضع بين يدي القارى . او الكاتب نفسه احدى المفكرات . انها توجد الدلالة كشئ في قلب النص . انها تجعلها تعيش داخل كيان من الكلمات . او عبارة اخرى انها تجعلها تستقر لدى الكاتب او لدى القارى كمضو جديد من الأعضاء المتويزة . او بطريقة اخرى انها تفتح افقا جديدا او بعدا جديدا امام تجربتنا .

العكر الى التعبير بوصفه نهاية كماله وتعامه . كان يستحيل اليوم تبرير عملية نزوع الفكر الى استكمال كيانه في القالب التعبيرى لو بقى الغرب محتفظا بأسلوبه التقليدى المثالى .

وقد احتسم موريس ميرلوبونى بالكشف عن مقومات العمل الادبى في كتابه عن ظاهرية الإدراك . وتسائل خلال عرضه للموضوع : لماذا يبدو الشئ الأكثر ألفة لدينا غير متحد ما دمنا لم نجده له اسما من الاسماء ؟ لماذا يبدو الشخص المفكر نفسه في حالة من الجهل لانكاره ما دام لم يصفها او لم يقلها ويكتفيها في عبارات ؟ ومثل ذلك كثير من الكتب الذين يشرعون في تأليف كتاب دون ان يعرفوا ماذا سيقولون فيه على وجه التحديد ؟ ويعقب موريس ميرلوبونى على ذلك بقوله : ان الفكرة التي ترضى بالبقاء كفكرة في حد ذاتها دون ان تخضع لوسائل التسجيل والتأتين تستقط بمجرد ظهورها في نطاق اللاشعور . ومعنى هذا بعبارة اخرى ان هذه الفكرة ان تمتع بالوجود حتى من اجل نفسها . ان التعبير وحده هو الذى يملكنا والاسم هو ماعية الشئ .

لا ادري ما اذا كان يحق لى هنا ان اعود دأكر الى ما دانه بشأن اللغة كنه . **الامداد الفكرى للفلسفتا** في ١٠٠ من ثور و تقوم فلسفة مصرية ؟ **بالعدد** . **الثقافة** . المهم هو ان ندرك حظوظة **الذكور** الذى تابعه اللغة أصلا في الفكر كظاهرة عامة . ونبدأ بعد ذلك بالنظر في المشكلة من وجهة نظر الظاهرية في التعبير . ففي كل من حالتى الشعر والنثر لا نتكشف لنا قوة الكلام بوضوح . والسبب في ذلك هو اننا نتوهم امتلاك كل الوسائل اللازمة لفهم اى نص من النصوص امتلاكا قليا في انفسنا . اننا نتوهم امتلاك هذه الوسائل سسلفا مع ما نحفظ به من المعانى الصامة للكلمات . والواقع ان نصيب المعانى العامة للكلمات في تحديد معنى اى كتاب ادبى اقل من نصيب مشاركتة في تعديلها وتحويرها . وبالتالي يمكن القول بانه توجد فكرة في العبارة سواء لدى السامع او القارى . او لدى الذى يتكلم او يكتب . وهذا هو ما لا يستطيع اى مذهب ذهنى ان يشك فيه .

ويحاول موريس ميرلوبونى ان يفسر كلامه بالذهاب الى اصل المشكلة ذاتها . انه يحاول الرجوع الى ظاهرة الكلام ذاتها من اجل معرفة

ياكلوف وعلم النفس

يعلم
إسماعيل التهديوي



٤

والبحر من الغرائز السطحية العصبية لا تعيب إلا الإنسان
بما يمكن أن يعيب الحيوان بما يشبه الهستيريا . (ص ٥٩٢)
ملاحظ أن ياكلوف في بعض أحواله الأخرى اعتبر الهستيريا
مرضاً عصبياً خاصاً بالإنسان فقط . (انظر ص ٦٩٩)

وتختلف النظام الإشاري الأول في حالة السطح العصبية
مناه صنف ارتباطات الكائن الحي بالبيئة وصفه وصيده
الإفعالي . « ومن هنا يكون فقدان الإحساس بالواقع ،
والشعور المستمر بنقص الحياة والقصور التام أمام الحياة ،
وذلك مع التفكير المبالغ فيه الجذري والتخريف الذي يتخذ
شكل الإنعصارات والمخاوف المرضية » (ص ٦٨٢) .

أما الهستيريا فتحدث عند الحيوان نتيجة التفاعل بين النظام
الثاني - وهو النظام الإشاري الأول ، أي نظام الإنعصارات
الشرطية المكتسبة - والنظام الأول ، أي نظام الإنعصارات
الفريزية غير الشرطية .

فالذا كان المرض العصبية عند الإنسان ينتج عن انحصار
التأثر بين الأداء الوظيفي العصبية للقصص الإمامية للحاء
ولبئية للحاء وما تحت للحاء معاً ، فالمرض العصبية عند
الحيوان ينتج عن انحصار التأثر بين للحاء وما تحت للحاء .
ومن المهم أن نلاحظ أن عملية الكف تتدرج في التقدم تتدرج
وفي مستويات الجهاز العصبية . فالكف يبلغ أقصى درجاته
في النظام الإشاري الثاني - أي في القصص الإمامية .

الأمراض العصبية :

إذا

كانت الحالات المرضية تتجمل بشكل عام عن
اختلال التوازن بين العمليات العصبية .
فإن نتيجة هذا الاختلال هي « التفسك »
أو انهيار التأثر بين النظم العصبية التي
شمل الأساس الوراثي والخصلة المكتسبة لجموع النشاط
العصبية للحيوان .

ولهذا يحدد ياكلوف في الأمراض العصبية البشرية نوعين
أساسيين هما : نوع الهستيريا ، ونوع السطح العصبية
Psychasthenia والهستيريا هي نتيجة التفكير الذي يسيطر
فيه النظام الإشاري الأول ، ولهذا تصيب المرضى من النصف
الذي . أما السطح العصبية فهو نتيجة سيطرة النظام الإشاري
الثاني ، ولهذا يصيب المرضى من النصف القوي ، فالمرضى
من النوع الأول هو الذن « فنان متطرف » والثاني « مفكر
متطرف » ! (المؤلفات ص ٥٩) (١) .

(١) « المؤلفات » التي يشار إليها خلال البحث هي
« المؤلفات المختارة » لياكلوف ، طبعة موسكو الإنجليزية ، عام
١٩٦٠ .

وأي مقابل حالة الركود المرضي للآلثة ، نجد حالة السرعة المرضية لحركة الآلثة ، وتتميز بالنتية الشديد والاستجابة السريعة للمنبهات بالدرجة التي تفلد الخلية العصبية طاقاتها فلا تلبث أن تتلاشى وترتفع استجابتها ، وتسمى هذه المظاهر أضا « حالة التجر » ، أي اشتداد الآلثة إلى درجة النفاذ شحتها وتلاشيها .

من ذلك مثلا حالة الكلب المرضي الذي يرى الطعام فيقبل منه مجهودا عنيقا لا يمر له للوصول إليه ، ويفرغ خلال ذلك كمية غزيرة من الطعام ، ويدبر فرة من الزمن لا يلبث أن يتوقف تماما ، بل يرفض الطعام عند تقديمه له ، (ص ٧٧ - ٧٨) أما في عملية الكف ، فيمكن أن نجد أيضا حالة الركود المرضي ، وفي هذه الحالة يستمر الكف لدرجة أنه حتى عند استخدام المنبهات الآلرية يكون أمكاسها كليا (ص ٦٥) .

وفي الطرف المقابل نجد السرعة المرضية لحركة الكف ، أي نشاط عملية الكف بسرعة لا يحتاجها الووف بل تمنع الاستجابة السليمة للحيوان في الموقف المين . من ذلك مثلا كلب مرضي ، كان قبل مرضه يتناول طعامه بسهولة من مكان معد خصص له على الحاجز الإعللي لسلم هابط ، ولكنه بعد مرضه كان في اتجاهه نحو الطعام لا يكاد يفر من فة السلم حسبي براجع بسرعة ويتعد من الطعام .

والكلبي في الحالة السوية لم يكن يتوقف عن التقديم إلى الطعام إلى لم يكن يحدث الكف لتشاهه الصركي - إلا في توقف الأسباب ولذا كان التسبب الذي تتطلبه حمايته من السقوط . أما في الحالة المرضية فان الكف بهم الكلب بعد مرور زونه الحاجز الإعللي للسلم .

في الجمل « ... الخوف بحق - هي صيسورة عود - » يفسر « الخوف المرضي » Phobia الذي هو تراجع ذفاي مبالغ فيه إلى درجة المرض ، نتيجة السهسة المرضية المروية لأميعة الكف ، ويرى بالظفر أن « هوس الاصطهاد » يرجع أيضا لتسبب الكف (ص ٨٦-٨٧) .

أما من عنصر القوة في علميت الآلثة والكف ، فقد سبقت الإشارة إلى الحالات المرضية الناتجة عن ضعف عملية الآلثة وسيطرة الكف ، أي حالات النوم ودرجاتها المعروفة بالنسوية والمخافة وما يمد لآلثة ، ويمكن أن نضيف هنا أن من أشكال المرضية لهذه الحالات أمراض فقدان القدرة على الحركة مثل الكاتانابكسيا - وهي حالة توجد الكف عند الذي الشديد بتفسير الحالة « سيبان الماصل » ، والكاتانوبيا وهي حالة تيب و تحجر ومقاومة لأي تغيير حركي في وضع الجسم ، والكاتانابكسيا ، أي سلبية الحركة - بعضي أن ينطد المرضي بسهولة أي وضع موضع فيه لسبب أو آخر ويقل كما هو في هذا الوضع ، وكل هذه الحالات المرضية أنواع من النوم تنج عن سيطرة الكف على بعض الناطق الحركية في الجهاز العصبي (ص ٨٢) .

ومن الأمراض العاللة أيضا ما سمي به بيرجاليه « الشعور بالاصطهاد » l'empresse sentiment وهي حالة المرضي الذي يخلق على الواقع أو على الأشخاص الآخرين أوهيامه الصادقة ومخاوفه وبخاصة بحيث يطبقها صلة الأمر الذي للواقع .

أما في النظام الإشاري الأول فهو مخلف . وفي النظام الأول - أي لعت للامع - يقتلي الكف اختفاء كاملا أو شسبيه كامل ، وهكذا نجد أن عملية الكف في الإنسان تترك في نظامه الإشاري الثاني ، أي أن هذا النظام هو الذي يحكم في تقيد السلوك ويحت الفاء ، الأمر الذي كشفه دوى المتطورة في حالة الانطلاق العشوائي الإيمي والنفيع للنشاط الإشاري للناقلين : غير الشرطي والشرطي الأول ، فالكلب الذي يستاصل منه أجزاء من اللحم - أي يصطغ التكتك عشويا في جهازه العصبي يسلك سلوكا يمكن اعتباره هستيريا - فيسيل لعاه مزار - في لحظة ما ، ويتوقف تماما في لحظة أخرى ، دون هابط لذلك ولا رابط ، ولكن إذا تناول هذا الكلب كمية مناسبة من البرميد الذي ينشط عملة الكف ، يظهر لديه نوع من التريب في التكتك الشرطية (ص ٥٩٢) .

وإذا كان المرض العقلي هو في الأساس سحه احسلال التوازن بين علميت الآلثة والكف ، فلابد أن ينشوع هذا المرض بتنوع النمط العصبي للحيوان . فالحيوان القوي غير المتواو ين هو ذو الكف الضعيف - يكاد يفقد قوة الكف تماما ، فالناماز يخفي ، والاضطهاد يصبح غير عادي ، ويسلك الحيوان شكل تنيف مختلف ، وفي حالات قليلة ينغ تماما (بناء على قانون الانتقال المتبادل) ، أما الحيوان الضعيف فالاصطهاد الشرطية تظلمت لديه اختلافا كبيرا أو تضي تماما ، ويسهل الحيوان إلى شبه حالة نوم بالدرجات المختلفة التي سبق ذكرها .

وليس أدل على الدور الذي يلعبه النمط العصبي بالنسبة لسيباب المرض من التجربة البسيطة التالية .

إذا تعرض كلب من النمط العصبي «التي لدرجة انسانية عالية (مثلا لجوع الآلي شديد) ونموس سبب من النمط العصبي الضعيف لنفس الآلر ، تحدث زيادة شسبيطة في الحاسية لدى الأول ، أي تتكون لديه الاصطكاسات الشرطية بطريقة أسرع وأسهل من ذي قبل ، بينما نخفي الاصطكاسات الشرطية تقريبا لدى الكلب الضعيف ، أي يتأخر عصبيا (ص ٧٠) .

وبناء على العناصر الكونية للنمط العصبي تتكون الأمراض ، فبالنسبة للقدرة الحركية للآلثة نجد حالتين مرضيتين تملكان الطبعين المقابلين للعالة السوية . الحالة الأولى يمكن أن نسمى « الركود المرضي » أو « التجمد » ، وهي عبارة عن الشرطية رغم حالة الآلثة رغم توفر الظروف التي تستدعي انتهاء الآلثة وحلول الكف محلها .

ومن أشكال هذه الحالة المرضية الهصار أو الإفكاسات العصارية obsessive ideas وتسمى أيضا الأفكار المستعودة وهي عبارة عن أفكار وخواف نشيد بالمرض وتلازمه كلفه فلا يستطيع فكها منها ولا يبدى معها الفسل والنطق) ، وكذلك الحالة النفسية المخلطة Perseveration (وهي عبارة عن استمرار حالة نفسية ما رغم انتهاء لثنية الخاص بها) ، والبروتوبا أو الجنون الهجاسي - ويتم بيسيرة هاجس معين يكون سلوك المرضي زاده على وجه التعدد سلوكا غير عائل) ، وأمراض الحركات الآلاريدية المكرة Stereotypies movements (المؤلفات ص ٧٩ وص ٨٥) .

هو الذي يحدد أنواع النّوam ، ابتداء من النّوam الواسع البسيط إلى النّوam الأقزم الذي يتخذ شكل الشّيزوفرانيا أو غيرها .

وعندما يتناول بالفلوف أعراض الشّيزوفرانيا بالتحليل التجريبي ، ينتج بسهولة في اليات طابعها النّوam .

وأهم أعراض الشّيزوفرانيا هي التلبك والفخول والسلبية والحركات اللاإرادية المتكررة ، وكذلك السلوك انصبائي الثالث والصرفات الخفيفة إلى متنى لها .

أما عن التلبك والفخول والسلبية فهي تتم عادة بمحز الرضى عن الإجابة على الأسئلة الموجهة اليه وعدم إصابتها أدنى اهتمام . ولكن الرضى يوجب عن الأسئلة بشكل سليم عاما وبسرعة ، إذا وجهت اليه بصوت منخفض وإلى جسم يحيط الهدوء .

وواضح أن هذه سمات السلوك فيما يسمى مرحلة المرافقة في النّوam ، وهي المرحلة التي لا يستتجيب فيها الكائن للمنبه القوى بينما يستتجيب للمنبه الضعيف - كما سبق أن ذكرنا فيما مر .

ومن أعراض الشّيزوفرانيا أيضا ما يسمى العكسية contralism وهي رد الفعل العكسي للمنبه ، وواضح أن هذا هو نفس السلوك في مرحلة ما بعد المرافقة من النّوam ، وهي مرحلة يتراجع فيها الكلب عن انضمام إذا قدم له ، ويحاول الهلاك به إذا سحب من أمامه .

أما أعراض الحركات اللاإرادية المتكررة - فسلوك لدى الحيوانات كثيرا في مراحل النّوam ، وهي كما سميت الإشارات لتتج من ركود في الكلب بمراحل عملية الإزالة ، أي بمراحل التغيير الإيجابي للسلوك .

وتسمى هذه الأعراض مرض الصدى الصوتي echolalia أي تكرار المريض أيا بعض الكلمات التي توجه اليه ، وكذلك مرض الصدى الحركي echopraxia أي أن يكرر المريض بعض الأفعال التي يشر إليها ، وسلبية الحركة (الكاتاليسيا) أي فقدان القدرة على اتخاذ أوضاع حركية إيجابية ، وحالة تعجز الجسم (الكاتاتونيا) - الخ الخ . . وكأيا كما ينتج ظواهر يمكن ملاحظتها في حالات النّوam العادية أو التنويم المغناطيسي .

أما ظواهر السلوك الطفلي العابت والصرفات المختلفة التي لا معنى لها ، فهي نتيجة انتشار الكلف في التصفي الكروين مما يؤدي إلى الانطلاق العملي الآتري لما تحت الفها ، ليس فقط لضعف السيطرة التي يمارسها الكلب على هذه المناطق بعد سحب الكلف إلى أعلى ، ولكن أيضا نتيجة انتشار الكلف في مناطق الكلف في منطقة أخرى .

وبهذا تنتد الحالات الانفعالية المختلفة - الفرح والحزن والغضب الخ - عند كل حالات النّوam ، سواء في حالات النّوam التي مر ذكرها ، أو في حالات السكر حيث يلعب العجز نفس الدور نفسه .

من هذا كله يصبح الطابع النّوam للشّيزوفرانيا ، وهو كما مر نّوam مزمن مستمر عدة سنوات وينتج عن ضعف الضلابة العصبية إلى درجة العجز عن احتمال منتهات اجتماعية أو فيولوجية معينة ، بحيث تصبح الوسيلة الدفاعية الوحيدة لحماية الجهاز العصبي من الدمار هي كلفه - كفسللاج

فموقف الإنسان إزاء المجتمع أو إزاء نفسه تحوطه متناقضات عديدة - منها مثلا ، آيا والآخرين - الوجودية والعصبية - الإمارة والسرقة - توجيه الامانة وتقبل الإمارة الخ الخ .

وقد أثرتا فيما سبق إلى أنه في درجة ما بعد المفارقة في الكلف النّوam تختلط الإضداد ويحل بصلها محل البصلي . وهذا ما يحدث فعلا في حالة الاستحوال - مثال ذلك خنسة في سن المراهقة تعرضت لرفية جنسية شديدة لبعض الشباب فكانت تكتبها بشكل غريب ، وتنتج عن ذلك صدام بين الرفية الجنسية الشديدة والرغبة المرفوة في نوع غير عادي من الصفه فرفضت الفتاة في حالة مرفية من نوع النّوam ، وهي حالة ما بعد المفارقة ، فأصبح يستحوذ عليها شعور غريب أنها حيلي . . وهكذا أدت الرغبة الخرافية في الشعور بالعلقة إلى نفيها تماما (ص ٢٦٥ - ٢٦٦)

وتشبه بهذه الحالة الرضى الذي يشعر دائما أنه ليس وحده ، نتيجة أنه يرغب رغبة شديدة في أن يكون وحده . وهذه كلها أمثلة واضحة لحالات النّوam الرضى أو سيطرة الكلف وضمف الإمارة في الجهاز العصبي البشري من نفس النوع الذي سبق ذكره من الجهاز العصبي لدى الكلب .

ويطى بالفلوف تفسيراً فيولوجيا دقيقا لحالة ما بعد المرافقة هذه في رسالة مدفوعة كان قد وجهها عام ١٩٢٢ إلى بيير جانيه أستاذ فرويد ، فالمنتهات المتفردة تترايط وتتشاب بينها ظافة « انتقال متبادل » .

لماذا كانت ليدية معينة تصعدت إماره لدى الكلب وديليه أخرى تحدث كذا ، فإن هذين المنهين يرباطان معاً لتطوفا موضوع واحد ، ويقوى إصمعا الآخر بناء على قانون الانتقال المتبادل .

فإذا حدث أن ضعف الحلية العصبية لسبب أو لآخر ، فإنها لا تحتل المنبه الموجب (أي المثير) بكونه في حيث هو حالة كلف . ولكن تراه على قانون الانتقال المتبادل ، فإن كانت الكلف هذه تحدث حالة إثارة للبيئة الشئاني من الزوجي المترايط - وهو في الأصل منه سالب (أي كلف) . وبذلك يؤدي ضعف الحلية العصبية فيما يسمى بدرجة ما بعد المرافقة إلى انعكاس كلف لبيئة الإثارة ، وانعكاس الإثارة لبيئة الكلف (ص ٥٤٥) .

أما درجة المرافقة ، فهي ترجع في أصلها الفسيولوجي إلى العملية العصبية التي تسمى « كلف ما فوق الحد » trans marginal inhibition أي أنه في حالة ضعف الضلابة العصبية تصبح المنتهات العادية للحلية منتهات شديدة غير محتملة مما يجعلها تحدث كفا منتشرا ، بينما المنتهات الضعيفة هي وحدها التي تحدث الإثارة المطلوبة (ص ٥٢٨) .

الشّيزوفرانيا :

أشار بالفلوف كثيرا إلى أنواع الشّيزوفرانيا (الفصل) واستطاع أن يثبت أنها « حالة نّوam مزمن » chronic hypnotic state أي كان هناك نّوam مرضي مزمن - فديستمر عدة سنوات - كذلك هناك نّوam مرضي مزمن مثل الشّيزوفرانيا . وإذا كان النّوam هو انتشار الكلف ليشمل كل التصفي الكروين ، فالنّوam هو انتشار الكلف على مناطق معينة منها . وتختلف درجة النّوam أو نوعه باختلاف - هو انتشار الكلف « و » درجة شدته « ، فالإختلاف في هذين العنصرين

الفسيولوجية عام ١٩٢٢ بعنوان « مقال عن المفهوم الفسيولوجي في دراسة أعراض الهستيريا » (المؤلفات ص ٥١٦ - ٥٤١) وسجل بالفلوف في صدر هذا المقال أنه بطل « تفسيراً فسيولوجياً لما يسمى بالظواهر النفسية » . والحقبة التي لا شك فيها هي أن يقدم تفسيراً فسيولوجياً شديداً للتأصل . ولكن هذا « التفسير » لا يلقى « الظاهرة » . وسوف يظل على العلم دائماً أن يدرس العلاقة وأن يدرس الملول - أن يدرس الأساس وأن يدرس البناء - أن يدرس الحقيقة وأن يدرس الظاهر - أن يدرس التركيب الفيزيائي أو الموجي مثلاً للفرد وأن يدرس التكوين الطبيعي له - أن يدرس فيزيوكيميائية الحياة وأن يدرس ظواهر الحياة - أن يدرس الأسس الاقتصادية للمجتمع وأن يدرس البناء السياسي والفكري لهذا المجتمع .

ولكن نبوغ بالفلوف في تفسير جوانب عديدة من الأساس الفسيولوجي للظواهر النفسية ، دفعه إلى شعور لا مبرر له بالانكسار الذاتي بالفسيولوجيا وعدم جدوى علم النفس . ومهما يكن ، فمن الجيد أن نعرض الآن فكره بالفلوف العامة عن الأسس الموضوعية لأعراض الهستيريا .

أهم أعراض الهستيريا هي التكويم الفيزي أو الحياة الانعكاسية التي تسيطر عليها الانعكاسية (الإيهام الخارجى والإيهام الذاتى) . ومن مظاهر هذه الانعكاسية أنواع الشلل وفقدان الإحساس بالألم والرجح في الرضى أو المعارض الهزوي . ومن أمثلة الأعراض « فقدان الإدراك الواعى للحذاء والورق في عالم » . ويلاحظ أن هذه الأعراض والاعمال النفسية تشكل مادة متزايدة عرضاً إلى مذكرها الباحثون في الهستيريا (التي لا يمكن أن تكون بالسلوك والسيطرة وبمفهوم مستبعد جزءاً منها) . ويلاحظ أن هذه الأعراض جزءاً آخر ، ولكنهم يجهلون على أي الهستيريا تنبع من عمل عصبي ، ومن هذه النقطه تبدأ التحليل الفسيولوجي للرغم .

إن أحداث الصدف في الجهاز العصبي الرافى ، سواء باستئصال أجزاء من اللحاء أو بتغييره ، يؤدي إلى نشاط عماني انفعالي بحيث ينبه بالسلوك الزسيري . كيف ؟ إن حالة التنبيه - أي استنار الآراء - في اللحاء يؤدي وفقاً لمعاون الانتفال السالب إلى كف نشاط ما نصب اللحاء ، وهو النشاط الانفعالي غير الشرطي .

لما إذا حدث الكف للتصنيف الكرويين ، فإن الإثارة تنتشر فيما تحت اللحاء ، شأنه على قانون الانتفال الموجب ، أي يزداد نشاطه وانعكاسه .

وبدئى أن الكف الذى ينتشر في التصنيف الكرويين يمكن أن يزداد شدة بحيث ينتقل انتشاره إلى ما تحت اللحاء أيضاً ، وهنا يعدل التواء إلى درجة غيمة تنتهي بالتسوم الكامل . وهذا مفرح حالات الزنوم التي تعذب فجأة في بعض الأحيان بحالات الانتفال الانفعالي العمى . ولا تتعدد حالات الزنوم هذه بشدة الكف فقط ، بل أيضاً بمدى الترابط بين اللحاء وما تحت اللحاء ، وهو شيء يختلف باختلاف الأفراد ، واختلاف الظروف في الفرد الواحد .

والنواقل الكيميائية للكان في دوائه تعد لحائته (لذاتية وجنسية ومدوائية وتنشيطية الخ) وهي دوافع تؤدي إلى سلوك وجداني انفعالي مباشر . ولكن اللحاء (أي التصنيف

فسيولوجي ذاتي - تتحدد درجته وفقاً لدرجة ضعف الجهاز العصبي وشدة المنبهات المسببة للرغم (١) .

ومن الأمثلة الواضحة على قدرة بالفلوف على السيطرة العملية على بعض أنواع الرضى العصبي ، هذه الظاهرة التي كان يتحكم في إحداثها بدرجة هائلة من الدقة والنجاح ، وهي ظاهرة « المناطق الرضفة المعزولة » ، فقد ثبت أنه من الممكن تجريبياً اختيار منبه من بين منبهات عديدة من نفس النوع وربطه شرطياً بأحد الظروف المسببة للرغم (مثلاً الصدام بين الإثارة والكف) بحيث يصبح له وحده تأثير مفرط في النشاط العصبي للحجوان .

فمثلاً من بين ذبذبات صوتية متعددة يمكن مالميل الشرطي تحول ذبذبة معينة إلى منبه مفرط يفسد الاستجابات الشرطية للكلب ، وينتشر أثره إلى بقية اللحاء .

كذلك يمكن تحديد نقاط مختلفة للتنبيه الآلى في جلد الكلب - ثلاث نقاط مثلاً - تؤدي نقصان منها دوراً تنبئياً سلباً . بينما النقطه الثالثة فقط تؤدي إلى إفساد جهاز الاستجابات الشرطية ، أي تتحول إلى نقطة مفرسة معزولة . وفي هذه الحالة نلاحظ أن مجرد لمس هذه النقطه يحدث لدى الكلب احساساً غريباً بالألم ، وواضح أنه في هذه الحالة لم تكون في جلد الكلب - أي في انسجبه وخلاياه - ما يسبب الشعور بالألم . ولكن الذى حدث هو ارتباط شرطي بين حالة الغفل العصبي ، أو الألم في الجهاز العصبي ، والتنبئيه القسري لهذه النقطه من الجلد من أمثلة هذه الظواهر « الموضوع الخارجى لعمله لحاء » من أمثلة موع - الألم العللى - الذى يصف به ط - العرض لعلته مرفق -

المانيفوليا (ص ٢٧٥-٢٧٦) . ويذكر بالفلوف في هذا المصعد مراحله - من جهة من الإداء الوظيفي للجهاز العصبي الرافى - كالموج - وهذا الجهاز مجموعات خاصة من الخلايا العصبية لكل نوع من المنبهات ولكل منبه معين ، كما انطق الغفل في النشاط العصبي الشكل المذكور .

ولكن الإيجاع إن هناك « تركيبات معقدة معقدة » يستجيب بها الجهاز العصبي لكل منبه ، وتدخل عناصرها - أي الخلايا العصبية التي تركيب منها - في تركيبات متحركة الخيسرى تستجيب لمنبهات أخرى ، وهكذا .

وهذا التداخل بين التركيبات المختلفة واتحدت في عناصرها هو أساس التآزر الوظيفي للجهاز العصبي الرافى (ص ١٧٢) ويشرح بالفلوف بظاهرة التآزر الرضفة المعزولة ، حيث أن البارتاوى (الجنون الهجاسى) في الإنسان - فالحاسب بالارتاوى ما شخص يسلك سلوكاً عابثاً منطقياً واقفياً في كل شيء - ما عدا موضوعاً واحداً - لا تكاد يحدث الأثرة له حتى يحول انشغافه إلى مجنون لا يعرف العمل ولا التناق ولا الواقع . فهذا الموضوع ليس أذن سوى نقطه انعطاف شبيهة بالانعطف المسببة للانطراب في جلد الكلب (ص ١٧٩) .

الهستيريا :

من أروع وأعمق ما كتب بالفلوف في مجال دراسته للأمراض العصبية ، هذا الكتاب الذى نشره عن طريق أكاديمية العلوم

الكروين (لغز) يعادل من هذه النواضع ويستفسر بما يخصق
القي درجة ممكنة من التكيف مع البيئة ويخلق بذلك سلوكا
« عذلا » . وهذه الشخص المرفى يقتل الاس - فمثلا
الامار الانعلافي قد تنتشر من منطقة تحت اللحاء بدرجة
بانه الشدة (في ظروف خاصة) .

فالذا كان الجهاز العصبي من النمط القوي ذي القدرة
الكفية القوية ايضا ، تستطيع خلايا اللحاء ان تحصل هذه
الشحنة الشديدة من الالارة . اما اذا كان الجهاز العصبي
من النوع الضعيف ، فاللحاء لا يحصل هذه الشحنة الالارية ،
ومن لم يحدث فيه ما يسمى كفا فوق الحد او كفا الالارة
غير المحملة ، وهذا فضلا عن الكفا الذي يشمل اللحاء
بناء على قانون الانتقال المتبادل . وبذلك نلاحظ سيطرة
اللحاء ، بينما تنقل نشاط ما تحت اللحاء ، لان عملية
الكفا الضعف من ان تصل الى هذه المنطقة . وهذا هو اساس
السلوك الهستيري غير العاقل .

ولسبب او لآخر يتهي من ذلك الالارة متكررة في نقطة معينة
او منطقة معينة من اللحاء ، نتيجة بناء احساسى ما او اثر
احساسى ما (كما يحدث مثلا في حالات التوهم المنطسى
عندما ينفى تطف الاتصال بين التوهم والثام في حالة تيه) .
وطبيعى ان تكون هذه المنطقة او المنطقة معزولة عن التاتيرات
الخارجية والمتبجات والاحساسات المختلفة ، طالما انها محاطة
بكفا منتشر تزداد قوته حولها بناء على الانتقال السالب .
ومن هنا تصبح هذه المنطقة او المنطقة مركز « ابعاد » لدى

الرورى بالمستريا ، اى انه يكفى اليه الضيف لخصوت
عنده مواضعها السلوك المطلوب ، دون ان يلقى اى مداء
او معارضة نتيجة تطف كافة النشاط التالى اجد له في
المنطقة ، وهى نفس الالارة التى تحدث في « روى »
المنطسى اواخر معينة للشخص الذى « روى »
غير عادية ودون اى تردد (طالما انها لا تتعارض مع عملية
الشخص ومبادئ الاساسية واخلافة - اى طالما انها لا
تتعارض مع الترابطات العامة التى تشمل اللحاء كله (1))
وهذا النوع من السلوك يسمى سلوك الانكسبات المعزولة
فهو من ثم سلوك سهل ومباشر وسريع . اما السلوك المادى
فيكون من انكسبات معقدة وعمرية تتطابق مع تعاد الظروف
المحطة ونزكها ، ويشقى من ترابطات متعددة وعلامات لا حصر
لها بمنهجات واحساسات والفكر عاصية وحاضرة .

والطارة تطف الالارة المعزولة التى يعطها الكفا بالانتقال
السالب ليست فاصرة فقط على ايجابية الهستريا او التوهم
المنطسى ، بل تحدث ايضا فيما يسمى « دخول الشيفوخة »
او منه الشيفوخة او خيل الشيفوخة نتيجة ضعف الجهاز
العصبي في مرحلة الشيفوخة ، فالجوز الذى يكون منتشلا
فى شىء ما جدا - مثلا فى حديث ما او فى عمل ما - يرتبلى
نصرفاته الاخرى - مثلا ينسى جزءا من ملابسه او يأخذ شىئا
بدلا من شىء اخر ، او الخ - . فالالارة المحددة في احد مراكز
اللحاء تكتفى لنشر الكفا حولها بالانتقال السالب ادرجة
تشمل معظم التاتاق الاخرى ، وهو ما لا يمكن ان يحدث للجهاز
العصبي القوي ، لان الانتقال السالب فى هذه الحالة لا يمكن
ان يؤدى الى هذا المستوى من الاتساع فى انتشار الكفا .

1. Rokhlin. Soviet Medicine against (1)
Mental Diseases, Moscow, 1938, p. 121-122

واذا كانت تطف الالارة المعزولة ، او سلوك الانكسبات
المعزولة يلازم تفسيرا للاحاطية لدى مرضى الهستريا ، فهو
يعدم ايضا تفسيرا لافراض الرضية العديدة المتربة على
الاحاطية الهستيرية . من ذلك مثلا الفرض الهستيرى من
الحرب ، فعلا الفرض هذه المنطلقة من تحت اللحاء تحث
كفا يشمل معظم اللحاء الضعيف ، ويوقف بذلك تأثير اى افكار
او دوافع قد تقاوم افراض الفرض . اما في الجهاز العصبي
القوي فاللحاء لا يلبث ان يكف بسرعة الالارة الخوف هذه ،
ونفس افراض الفرض الهستيرى من الحرب نجتعا لدى مرضى
الهستريا ازاء اى صدمات او مصائب او اخطار اخرى مما
تعمل به الحياة العادية (كالحوادث ، والموفيات ، والخيانات
والاهانات .. الخ) .

وهنا نلاحظ ظاهرة عامة ، فعلا الفرض الهستيرى من الحرب
ترتبط لدى الرورى بالقرار والنجاه من الموت . ويتكرر هذا
الارتباط بنشأ انكسبات شرطى بين الفرض الهستيرى والنجاه ،
بعيث يصبح للفرصى في هذا الفرض مصلحة ما ، او دافع
شرطى . وبذلك يلعب اللحاء دورا مدميا للادوى الذى يلعبه
نحب اللحاء في هذا الصدد .

ونفس هذه الظاهرة نكرر في حالات الضعف والاختراز
التي يعاها الرورى ازاء مصعبات الحياة . فعلمى الضعف
والرورى مرتبط لدى الرورى باهتمام الناس به ، وهو التهم
الذى يلعبه سيجة تشبه العلم في ابداء ، ويجزه من اكتساب
احترام الآخرين . وهذا ما يفسر الرورى في الرورى الى تلاحظ
هذه الكثيرين من مرضى الهستريا .

الا ان هناك افراضا على تبقضى ذلك بما يوجد لدى بعض
المرضى - اى « روى » التاتاقى الكثير من الخطف ،
« روى » من « روى » ، اى « روى » بالهستريا عروضا غير
التي كما نجد عند بعض الرورى
جلافا لدى الرورى (والاضاعى) والمباينة في الالم ، نجد عند
مرضى اخرين حالات فقدان الاحساس بالالم . فهل تشبه هذه
العلاات عن قوانين العمليات العصبية التى مر ذكرها ؟ لا - فهي
ليست سوى افراضا سالية من نفس نوع الافراض الموجهة
السابقة . وكما ان التوهم المنطسى يستطيع الانحاء ان يدفع
التائم الى فعل ايجابى ما ، كذلك يستطيع نفس الطريقة ،
ان يدفعه الى اتخاذ وضع سلبي ما ، مثل عدم الضعافية ،
او عدم الحركة الخ .

والرورى بالمستريا هو كما قلنا في حالة تشبه التوهم ولكننا
مزمعة . ذلك لان ضعف لغاته يجعل التنبجات العادية بالنسبة
له ذات قوة تزدى الى انتشار « كفا ما فوق الحد » -
وهو نفس ما يحدث فيما يسمى مرحلة المرافقة في التوهم
ونتيجة سيطرة الكفا في لحاء الشخص الهستيرى ، فان اى
تأثير كفى يحدث لديه يستمر متينا لفترة طويلة حتى تريحه
موجة القوى من الالارة . وهكذا نستطيع ان افكرة ذات الرورى
ان تترك ونشده لارتباطها بانعالم ما (الخوف او المصلحة او
الرغبة) ، اى بالابقاء والابقاء الدائى ، ومن ثم تحدث
الافراض المذكورة .

وقد ليت تجريبيا ان اللحاء يملك قدرة تسمح له لا حد
لها لنشاط كافة اعضاء الجسم ، بل ولاجزاء محددة من السجة
الجسم - كما يملك القدرة على احداثات متاعة من نوع ما او

لمصوماً ، وأحداث إفرازات داخلية معينة أو زيادة كريات الدم الأبيض الخ الخ . وعلى أساس هذه القدرة التكيفية الكبيرة للجهاز الأنفي من الجهاز العصبي ، يمكن للاخصاء والإخصاء الذاتي أن يحدث في الجسم البشري مقدرة معينة . من ذلك مثلاً ظاهرة الحمل الوهمي التي تحدث عند بعض الرياض بالهستيريا حيث تصحبا تغيرات في القصد الشدية وتراكم دهن في جدار البطن وما إلى ذلك من الأعراض الظاهرية للعمل ، من ذلك أيضاً حالة الصوفة والمستعدين الدينين (مثل العلاج في الإسلام) وكلم من المصابين بالهستيريا الذين لا يفقدون فقط الأحاسيس بالألم خلال تعذيبهم ، بل يشعرون أيضاً ذلك بالفرح أيضاً ، ذلك لأن الإبطاء الذاتي هو تركيز الآلة في منطقة مزلة من اللحاء يحوطها الكف الشديد في نفسه أجزاء اللحاء - هذه الأجزاء التي يحق تكامل الكائن المصغى وتوازنه مع الظروف المحلية والتي تستقبل مصطف المتنبات الخارجية والداخلية .

وعنى كيف هذه الأجزاء التي عزل الكائن المصغى عن العالم الخارجي وتعطيل وجوده . وهي ظاهرة فيسيولوجية مفهومه معاً في ضوء القوانين والمفاهيم المذكورة . هكذا يجد وراء أعراض الهستيريا ثلاث ظواهر فيسيولوجية أساسية ناتجة عن ضعف اللحاء ، هي :

- 1 - التعرض السهل للتحلل المختلفة للتوائم مبيجة سيطرة كد ما فوق الحد الذي يسع عن أي منه عادي يتغير بالنسبة لضعف اللحاء مثباً بالغ السدة .
- 2 - الزيادة الموضعية في التركيز والركود للحملى - المصغى مبيجة تصب اللحاء وقصفت اللحاء .
- 3 - سدة وإسراع لإسراع السدة ، السدة الكف واللحاء ، سدة ضعف ، وضع عمل السدة .

حلأله من الأعراض العصبية .

خلاصة ما سبق من الهستيريا والتغير في الرأى ، وما شابهها من هذه الأنواع من المرض هي نتيجة السيطرة المرضية المزمنة لعملية الكف في درجات مختلفة من السدة والركود والركز والانتشار الخ . ففي أن أنواع مختلفة من التواء الزمن ، ذلك لأنه ما دام الكف هو الراحة الفسيولوجية أو الإجراء العدائى الفسيولوجى للحلايا العصبية ، فعنى ذلك أن العملية العصبية التي يواجه بها اللحاء مسببات أذى لا بد أن تكون عملية كد بدرجات مختلفة وأنواع مختلفة . ومن هنا يمكن أن يصبح الكف لا إجراء دفاعياً حسب ما به ألبا إجراء علاجياً . أي استجابة فيسيولوجية ذاتية ، ولهذا نجد أن حسالات التكتاناتوتيا - وهي اضطرابات شروافية تنبذاتية والتورط وعدم التحرك ، ونظير من أشد حالات التشنج وراثيا في درجة التواء - هي من أخطر الحالات المرضية التي تتماثل للثلاث . (المرفقات ص ١٥٥)

وتزداد هذه الحقيقة وضوحاً إذا وضعنا في اعتبارنا النتائج التجريبية الحاسمة التي حققها بافلوف باستخدام مادة البروميد « في علاج الكثير من الحالات المرضية - إذ حسن الثابت تجريبياً أن وظيفة البروميد ليست سوى تقوية عملية الكف ورفع شدتها . وهذا أحد الاكتشافات العلاجية الفسيولوجية الهامة التي توصصل إليها بافلوف ونجح في تسجيل نتائجها الناجحة بدقة . ومع ذلك لم تلق الألف حتى

الآن ما تستحقه من اهتمام .

ونسب ذلك أيضاً العلاج بالنوم ، أي زيادة شدة وانتشار عملية الكف بحيث تشمل أجزاء سفلى الجسم من الجهاز العصبي وتحقق بذلك قدر أكبر من الراحة الفسيولوجية لهذا الجهاز . وكان بافلوف يستخدم في العلاج بالنوم مضرباً يسمى « مركب كلونيكسا وماير » Cloetta and Maier وهو من اختراع عالين سويسريين بهذا الاسم . ويستمر العلاج بهذا المضرب فترة تدوم بين ستة أيام والتي عشر يوماً . (١) هذه هي الخطوط الرئيسية لبعض نظريات بافلوف في النشاط العصبي الرأى وقسوتين هذا النشاط وعمليانه ونشكال السلوك السوى والمرضى للكائن المصغى . ورغم أن لم تعرض نظريات بافلوف بالتفصيل ، إلا أن القارئ يستطيع أن يلاحظ مما سبق مدى صلته واتساق هذا التركيب العلمى الذى يقدمه بافلوف ومدى نجاحه في تفسير الكثير من سمات السلوك .

إن ليس لمة اعترافى على هذا التركيب العلمى النسقى الذى يقدمه بافلوف ، بل لمة بالمكن إعجاب كبير بمقترنه الجريبية والتحليلية في هذا المجال . ولكن الخلاف يبرز حين نقرأ مثل هذه الكلمات لبافلوف :

« لا شك طبعاً في أن القوانين الأساسية للنشاط العصبي لا بد أن تكون هي نفسها في الإنسان والحيوان ، وفي الحلال المرضية والسوة معاً ، وترتبط على ذلك فإن نفس العوامل العصبية هي أيضاً الواعد كى مظهرها بالسلالات التركية (لاحظ كى كل ١٠٠) . ومن ثم يجب أن نخلى إلى نتيجة ذات دلالة ، هي على بعد إلى العلم العلمى الصحيح ونرى بفرح بعد . وللأمر الحاج صمعا ، يجب أن نرى كيف يمكن أن نأخذ ما هو نفس وما هو جسمى ، وهو سيرة حيا - نفس - سيرة صمعا ، بل يجب أن نعلم دوماً من (دى - سولونكى ص ٢٢٨)

وإذا أخذنا هذه الكلمات بمعنياته لا يمكن دراسة الظواهر النفسية إلا بالاطلاق من الأسس الفسيولوجية المشتركة بين الإنسان والحيوان ، وكان من الممكن الإقلال مع بافلوف في هذا الرأى . لكن يبدو أن بافلوف يريد بهذه الكلمات شيئاً آخر هو إلقاء بوعية الظاهرة النفسية تماماً ، وإعبارها فسماً من الفسما الظواهر الفسيولوجية . وفي هذا يكون الخلاف . والحقيقة أن مؤلفات بافلوف وجاربه المختلفة تميل كلها إلى هذا المعنى الأخير .

من ذلك ترى أن بافلوف يوسع في مقولة واحدة السلوك الحيوانى والسلوك الإنسانى الرأى ، أو بعبارة أخرى النشاط النفسى . وهو لهذا يجعل النظام الإنشاسارى الثانى مجرد « إضافة » إلى النظم الحيوانية الأخرى ، لا تصنيفاً لظاهرة نوعية جديدة - بل لنوع جديد من الوجود هو وجود الكلى أو النفس أو الشعور .

وما بقى إلا أن نسأل حين نعرض لنظريات بافلوف : ما دور السلوك الإنسانى النسمى في هذا التركيب كله ؟ أين مكان الشعور أو الفكر أو النفس البشرية ؟

(١) Ivanov Smolensky : Essays on the Patho-Physiology, Moscow 1954 p. 280-281

(الجلية ص ٤٢)

الشيخ من العطار

رأسد المبعث الأدبي
في عصر الحديث

١٧٦٦ - ١٨٣٥ هـ / ١١٨٠ - ١٢٥٠ هـ

الخارج في شخص الافتائي ، وهم في ذلك انما
يرددون فكرة تشارلز آدمز ، كما يسجلون ان حركة
الشيخ محمد عبده كانت محدودة الاثر ، وان الفضل
الحق انما كان لتلاميذه العلمانيين ، على اساس انهم
لم ينادوا بالحكم النيابي والدستور وتحرير
مصر ، والاهتمام بالثراث اليوناني القديم ، كما
اندفعوا في عمله التجديد على اسس غربية خالصة
منشعبين بخطوة محمد عبده . والواقع ان كل
الذين يدعون الى العلم على يد عبده . ويعورها مراد
لقد حرص

بقلم سماي بدر اوى

وفي السنوات الاخيرة بدأت الإشارة الى جهود
الطهطاوى ، على ان معظم من تناولوه بالدراسة قد
عرضوه على انه بدأ بدءا شيطانيا ، بدءا في فراغ ،
وكانه لم يسبقه تمهيد ولم يلحقه تخطيط . . . وأيضا
فان من تناولوا اعمال الطهطاوى بالدراسة لم يعنوا
الا بما طاب لهم منها .

والواقع ان هذا النحو من التاريخ للنهضة الادبية
الحديثة في مصر ، لا يستقيم مع طبائع الأشياء ، كما
انه لا ينطبق على الواقع . ذلك انه يتابع التطور في
لمسوى الرسمى . مسوى السلطة الحاكمة . ولا
يتابعه في الجانب الآخر من الصورة ، جانب الشعب

الدارسون ان يؤرخوا بدء
النهضة الادبية الحديثة في مصر
بشخصه امير
لواء المعبر .

الحاد والتفكير بغير ما كان
عليه بعد انزالهم عن العالم الخارجى على
نحول طريق التجارة ، والحكم المرنى .
هؤلاء الدارسون الى ان الحملة الفرنسية لم تؤد
اكلها كاملا في تطوير البلاد .
مطبعتهم معهم ، ولان المجمع الملكى الذى انشأوه لم
يتم دراساته الا بعد الرحيل . مصر ، ثم لاراء
المصرى لم يكن في ظروف علمية وحضارية تؤهله
للافادة الايجابية في تلك الفرصة المتاحة . ويستشهد
هؤلاء الدارسون على ذلك غالبا . بوضع الحربى
ليهر المصريين وبهره شخصيا بما عاينوه من أمور
الفرنسيين في جيشاتهم ومعاملهم ومصانعهم
واعتبارهم ما رواه ضربا من السحر .

ثم يلم الدارسون بجهود محمد على الإصلاحية
وينتهون الى انها لم تكن الا بدورا للنهضة التى
بدأت بدءا صليبا منذ عهد اسماعيل ، لاسيما ان
جهود محمد على كانت كلها في خدمة اهدافه
المسكينة ، وان حماسه للإصلاح فترت بمجرد
فشل مخطجه .

وانما تؤرخ البداية الحققة للنهضة الحديثة في مصر
— في نظر جمهرة الدارسين — بحركة الافتائي ومحمد
عبده . ويسجلون ان دافع الإصلاح اتى مصر من

كفيلة بتغيير سحر التعليم في البلاد ، بل وربما سست
النهضة عامة . والشيخ العروسي بعد تلميذا آخر
من تلاميذ المدرسة التي تضم الطهاوي .

والواقع أنه إذا لم يكن ثم خلاف في أن الطهطاوي هو البداية المكيّة لبعث المصري الحديث وإبوه المباشر ، فإن الطهطاوي لم يكن الحلقة في سلسلة لم يخل منها وجه الحياة في مصر في وقت من الاوقات المسمى النزوع الى التطور والإصلاح . ولئن كان من المستحيل أن نمسك بطرف هذه السلسلة ، فإن من الممكن أن نقف بها عند نقطة قوية واضحة ، يدين لها الطهطاوي والعروسي وملازمها بالاساذية والتوجيه المباشر ، وهي حركة الشيخ حسن العطار . فمن يتكون الشيخ العطار ؟ وماذا قدم لالاهر ول مصر حتى نفرد بهذه المرتبة دون غيره من الشيوخ ؟

والواقع أن الشيخ حسن الططار واحد من العلماء الذين يؤرخ بظهورهم نزوع مصر إلى التخلص من خمود المصنوع الواسطي، وتكسدة الحكم التركي كما سقت الإشارة. وأما نفرد الططار عن زملائه لأنه كنز حقيقي الصلة بالثارات العربي، كما أنه انفصل عن تياراتهم وفهم منهم، كما رحل إلى بلاد مختلفة، مما أعطى حركته إبعاداً جديدة. كما أن الططار كانت له طموح إصلاحية متكاملة أفلح في أن يجد لها من يطبقون في بلادهم، بل إنهم الططاريون، فليسوا بغيرهم، فليسوا بغيرهم، فليسوا بغيرهم.

الشيخ حسن المطار هو حسن بن محمد كتن
المولود بالقاهرة سنة ١١٨٠ هـ (١٧٦٦ م) - على
رجح الأقوال - وهو يرد إلى أصول مغربية ، وقد
اتصل بالفرنسيين اتصالا علميا ، كما اتصل بمحمد
علي وولي تحرير الوقائع العصرية بين (١٢٤٤ -
١٢٤٦ هـ ١٨٢٨ - ١٨٣٠ م) ومنشئة الأهرس
سنة ١٢٤٦ هـ وظل فيها حتى توفي سنة ١٢٥٠ هـ
(١٨٣٥ م) .

وكان أبوه عطاراً فقيراً له المام بالعلم ، وكان يستصحبه إلى الدكان ويستخدمه في صفار شئونه، ومن هنا جاء لقب العطار . وكان يميل إلى التعلم ، تأخذه الفيرة عند رؤيته أتراه يترددون إلى المكتاب فكان يخلط إلى الجامع الأزهر خفية حتى قرأ القرآن في مدة قصيرة ، فلما علم أبوه بذلك بارك

الاعمال بواسطة الاصول الهندسية والعلوم الطبيعية من القوة الى الفعل ، وتكلموا في الصناعات الحربية والآلات النارية ومهدوا فيها قواعد واصولا حتى صار ذلك علما مستقلا مدونا في الكتب وفعوه الى فروع كثيرة ، ومن سمت به همته الى الاطلاع على غرائب المؤلفات وعجائب المستنقعات انكشفت له حقائق كثيرة من دقائق العلوم وتنزهت فكرته ان كانت سليمة في رايض الفكر ٨ .

والى جانب اصال العطار بالثقافة الغربية عن طريق الاحتكاك المباشر أولاً ثم عن طريق الكتب المترجمة ، فان الرجل قد توغرت له وسيلة ثالثة هي الرحلة ، اذ ذهب الى الشام وفلسطين وتركيا ، ولم يزل مشتغلاً بالافادة والاستفادة حتى عاد الى مصر بعلوم كثيرة واقر له علماء مصر بالانفراد « .
وليس واضحاً في كل ما كتب عن الشيخ العطار سبب هذه الرحلة ، ولكن يبدو انه اضطر اليها بعد ان استأثرت افلاحة بالفرنسيين .

فان عاد العطار الى مصر في عهد محمد علي ، عاد
مؤيداً لسياسة الخديوي ، وشارك في
الاجتهاد في تطوير البلاد والاقتصاد
وكان له دور في جهود اعطاء الإصلاح في
البلاد ، وشارك في الادب والفن

وقد اضل اعداد اعراس الى ان اهل
احدهم اللغة العربية فكان يستعملهم منهم الفرنسيون
المستعملة في بلادهم . فيما يقول على مبارك . وقد
اشار العطار نفسه الى ذلك في مقامته ان جاز ان
نعتبرها مصدرا وان غرضنا الطرف عن فكرة انه
ساقها على لسان راو صديق . يقول في موضع
منها معددا الكتب التي رآها عند الفرنسيين « وكلها
في العلوم الرياضية والادبية والطبوعى على آلات
المنجنيق وهندسية » . وفي موضع آخر من نفس المقامة
يسير الى حبب الفرنسيين للثقافة وحرصهم على
اقتناء كتبها واعمال الفقه فيها .

والى جانب صلة العطار بالفرنسيين في مكتبته ومصانعهم ، فقد كان للعطار ولع بقرأة الكتب المترجمة عن اللغات الاوربية ، خاصة في علمي التاريخ والجغرافيا حتى اشتهر عنه ذلك ، والعطار نفسه يقول في هذا المنع من منام ثقافته :

« وقع في زمننا أن جلبت كتب من بلاد الإفريقية وترجمت باللغة التركية والعربية وفيها أعمال كثيرة أفعال دقيقة أطلعنا على بعضها . وقد تحول تلك

٤ -

اما في مجال التعليم والثقافة ، فقد اختلف جهود الرجل عدة مظاهر اولها انه جعل بنه الازهريين في عصره الى واقعهما الثقافي والتعليمي ، وبين ضرورة ادخالهم المواد المتنوعة كالطبيعة والادب والجغرافيا والتاريخ والعلوم الطبيعية كما بين ضرورة اطلاقهم عن اساليبهم في التدريس وجوب الرجوع الى الكتب الاصول وعدم الاكتفاء بالملخصات والمختصرات المتداولة ويتوصل الى ذلك بكل وسيلة . يقول مبينا الفارق بين علماء عصره والعلماء الاقذاذ الذين عرفهم العالم العربي قبل عصره العفاري : وصحطنا اكدوية

« .. من تأمل ما سطرناه وما ذكر من التصديقات تراجم الأئمة الاعلام علم انهم كانوا مع وسوخ قدمهم في العلوم الشرعية والاحكام الدينية لهم اطلاع عظيم على غيرها من العلوم واحاطة تامة بكلياتها وجزئياتها حتى في كتب المخالفين في العقائد والفروع .. ثم هم

حاول المطار نفسه الاسهام في تنقيدها اذ لم يكن يكف عن البحث والتنقيب في هذه المراجع القديمة، واشراك حاصه بلاميده في ذلك ، ولقد كان الازهر اكبر المعامل العلمية في ذلك الوقت ، فحديث المطار عن التعليم الازهرى وقصوره حديث عن الحالة الثقافية عامة في البلاد .

المظهر الثانى لحركة الشيخ المطار التجديدية في مجال الثقافة والتعليم يتمثل في دعوته الى ادخال العلوم العصرية ، وعبارته في ذلك معسوفة « ان بلادنا لا بد ان تتغير احوالها ويتجدد بها من المعارف ما ليس فيها » . والشيخ المطار لم يقتصر في دعوته على مجرد التبشير بانكاره الإصلاحية انما هيردرف القول بالعمل ، فالى جانب تدريسه وتلقيقه العلوم العربية نجده يكتب في المنطق والمكث والطب والطبيعة والكيمياء والهندسة . يتضح ذلك من قائمةمطبوعاته ومن اشاراته الى اعجابه بما رآى عند الفرنسيين وخاصة تحويلهم علومهم الى عمل . وفصلا عن ذلك فان استعراض قائمة مطبوعات بولاق حتى سنة ١٨٣٥ يدل على ان عددا وافرا من المطبوعات في جميع المجالات المذكورة كان قد طبع . بل ان المطار كان يتردد الى المرشد الذى انشأه الفرنسيون كما « كان يرسد لسنه . وقد حسب شروح الرعي » . الكتب المحفلة بملفات في الامم والاساسه .

- ٥ -

والجانب الثانى من جوانب حركه المطار هو التطوير الادبى . وقد مر بنا انه اقلع في ادخال الدراسة الادبية الى الازهر على يدى تلميذه الطنطاوى كما انه هو نفسه قد اعتنى بالادب عنه خاصة . فلم يكن يتحرج من انشاءه ، او تدريسه ، وبين عدده تعارض ذلك مع وقار العلم او جلال الدين مستشهدا بالاسلاف العظام .

كان المطار يكتب النثر وينظم الشعر ، ويشجع لاسده على ذلك وسامع معه اساجه . ويدانشر عنه ذلك حتى ان جمال اسلوبه كان سر اختياره اول محرر للوقائع العربية . وقد كتب المطار مقامة على النسق القديم ، وان كان موضوعها حديثا ، فهى تدور حول علاقته بالفرنسيين وانتفاعهم بمكتبتهم . كما كتب كتابا في فلسفة الانشاءه ، ضمت كل الانواع الادبية المعروفة لمعهد ، واردف كلامها بتمادح مختاره من انتاحه الخاص . وهى اكثر اجزاء الكتاب

مع ذلك ما احلوا في تنقيف السننهم وترغيبهم من رقائى الاشعار ولطائف المحاضرات .. ومنه انتهى اليه الحال في زمن وقفت فيه - علم ان نسبتا اليهم كنسبة عامة زمانهم . فان قصارى امرنا النقل عنهم بدون ان نتخزع شيئا من عند انفسنا ، وليتنا وصلنا الى هذه المرتبة ، بل اقتصرنا على النظر في كتب محصورة اليها المتأخرون والمتحدون من كلامهم نكرها طول العمر ، ولا تطمح نعوسنا الى النظر في غيرها حتى كان العلم انحصر في هذه الكتب ، فلزم من ذلك انه اذا ورد علينا سؤال من غوامض علم الكلام تخلصنا منه بان هذا كلام الفلاسفة ولا ننظر فيه . او مسالة اصولية قلنا لم نرها في جمع الجوامع فلا اصل لها . او نكتة ايدية قلنا هذا من علوم اهل الطائفة ، وهكذا نصار العنصر اقبع من الذنب .. وهذه نشة مصدور .

وقد بدا المطار يخرج على هذا الجمود العلمى الازهرى بتدريسه المواد المنوعة . اذ بدا يدرس الجغرافيا والتاريخ في الازهر وحارح نطاق الازهر . كما كان تلميذه محمد عياد طنطاوى يدرس الآداب في الازهر ساحا، المطار وب مدحت الحريرى حوالى سنة ١٨٢٧ . الطنطاوى ايضا يدرس الحديث و .. فى المحاضرة وبلا نص ، مما كان .. فى الحظوظ التوفيقية ان المطار « عهد مجليا لغيره » عيب البيضاوى وقد مضت مدة على هذا التفسير لا يقرؤه احد ، فحضر اكابر المشايخ فكانوا اذا جلس للدرس تركوا حلقهم وقاموا الى درسه » ، ولعله بذلك يكون قد بدا ما لجأ اليه الافغانى ومحمد عبده من اعادة تفسير القرآن على ضوء الظروف المعاصرة والمهم ان هذا النص يدل على ان التربة من حصول المطار لم تكن مواتا تماما ، فان قيام زملائه الشيوخ الى حلقته ، مع اشتداد معارفتهم له وتقديرهم عليه لزعته التجديدية ولحملاته على تقصيرهم العلمى . لاهو امر له دلالة . كما انه وثيقة تشهد بمقدرة هذا العالم القل .

فكان النسق الاول من دعوة المطار الإصلاحية ، كان يتمثل في مسانداته بضرورة تطوير التعليم الازهرى من حيث المناهج ومواد الدراسة وذلك بالرجوع الى المصادر الاصلية وبتدريس المواد المنوعة ، وهو ما يمكن ان نعتبر عنه بالدعوة الى ضرورة بعث التراث العربى القديم . وهى دعوة

النسبات غالباً . وفي رثاء الشيخ العطار لاستاذة الدسوقي نجد نموذجاً لهذا الشعر الذي يقوم على المغالاة ، والاتكاء على التوليدات المنطقية ، مما يجعله اقرب الى النظم . وفي نماذج هذا النوع تنكس وحدة القصيدة فيصبح البيت وحدة قائمة بذاتها ، كقوله :

عزاء بنى الدنيا بفقد أئمة
لكأس مرير الموت كل تجرعها
بيننا لقد جل المصاب بشيخنا الـ
لدسوقي وعاد القلب بالهم مترعها

- ٦ -

يبقى من اوجه نشاط العطار الجانب السياسي ، والفكرة الشائعة بين من درسوا الرجل وأعماله ، انه كان مسلماً بطبعه ، يلتزم أسلوب الطمأنينة في الآراء التي يبشر بها ، او انه كان حقيقياً كياً - كما يذهب المرحوم الأستاذ العقاد - فلم يقيم نفسه في السياسة . بل ان الذي يراجع آراء معاصري العطار من الشيوخ خاصة ، يحس انهم كانوا يحفظون اليه على انه رجل محمد علي وصنيعته . ومع ان هذه الحجة الى نشاط العطار السياسي ما يراها من مظاهر موقف الرجل ورأى معاصريه ... بعد فترة من الخارج او هي نظرة على ...

لقد رحل العطار من القاهرة الى اسبوت فراوا من وجهه الفرنسيين اول دخول رجال الحملة الفرنسية القاهرة ، وظل هناك حتى هدأت الأحوال واطمأنت النفوس فعاد مع العائدين . وبدأت صلة العطار بالفرنسيين منذ ذلك التاريخ ، وتوفقت هذه الصلة حتى أصبح يفهم عنهم ويتحسس لحضارتهم وعلمهم وببشر بضرورة الانتفاع بسكل ذلك . ثم يسافر العطار الى سوريا وتركيا ولا يعود الا في عهد محمد علي . والراجح انه خرج مكرها بسبب الصف الفرنسي ، او احتجاجاً على اساءة الفرنسيين معاملة المصريين ، ويقال انه ذكر ذلك في بعض رسائله الخاصة .

وفي عهد الحملة بشر نابليون في منشوراته واقواله بلامح ديمقراطية رائدة ، وبلغ ذلك ذروته في الديوان العام ، الذي هو اشبه ما يكون بمؤتمر عام يضم

حياة . اذ يسجل فيها خواطره واطباعاته التي تركتها في نفسه رحلاته ومعاملاته مع الناس الذين احتك بهم . والكتاب بعد حافل بنماذج شعرية للرجل نفسه وذلك هو كتاب « انشاء العطار » . وفضلا عن ذلك فالجبرتي حافل بنماذج شعرية له وكذلك كنز الجوهر والحطط التوفيقية وغيرها من الكتب التي ترجمت له . ولعل ان اعود الى عرض ديوان الرجل في وقت قريب ان شاء الله .

ويغلب على أسلوب العطار البساطة والسهولة والحرص على الفكرة ونقلها الى القارئ ، فالأسلوب عنده مجرد وسيلة للتعبير وليس غاية في ذاته ، ومع ذلك فهنالك في بعض كتابات الرجل السجع والمحسنات البديعية عموماً ، ومن غريب الامر ان ذلك يكثر حيث يقصد الرجل الى الانشاء الادبي او الكلام في فلسفة الادب ، ويقال في مؤلفاته العلمية حيث يسهل أسلوبه ويسلس حتى ليوشك ان يكون معاصراً .

اما في الشعر فان نماذج العطار الحية قد دارت حول موضوعات عاشها او موضوعات شعاعته . وهو يسجل وفيه بذلك ، وتمسكه به ، وتعوده . الترام التقليدي القديم في بكاء الدمن ، والاعمال في الموضوع المعربة العلمية وعناصرها . وفي ... في ... المعنى ماحا في سائر نفسه ... في دمشق .

بوادي دمشق الشام جز بي آغا البه ..

وعرج على باب السلام ولا تخط
ولا بك ما يبكي امرؤ القيس حوملا
ولا منزلا اودي بمنمخرج السقط
فان على باب السلام من اليها
ملايس حسن قد حفظن من العبط
هنالك تلقى ما يروقك منظرا
ويسلى من الاخذان والصحب والرهط
كساها الحيا اثواب خطر قدلرت
نور شعاع الشمس والزهر كالقسط

فهو يؤثر التحول عن بكاء الاطلال الى التقنى بالطبيعة الحية من حوله ، ايثارا واعيا مقصودا . ويلاحظ على هذه المقطوعة سهولة لغتها وتماسك ابيانها في كل مترابط ، وهي صفة عامة تنسحب على معظم انتاج العطار الشعري ما لم يعد الرجل الى الترام الاطار التقليدي للقصيدة العربية ، كما كان متداولاً عند معاصريه ، ويكثر ذلك في شعر

بشيء من العدالة على ما فيه من العزم والكياسة والشهامة والتدبير والمطاولة لسان أعجوبة زمانه وفريد أوانه » وليس بعيد أن يكون هذا هو حقيقة موقف المطار نفسه من محمد علي وحكمه ، لا سيما أن الرجل كان شديد الغيرة على مصلحة العامة ، شديد الحرص على تشخيص الواقع المحيط به وتغييره .

أما الإشارة الثانية إلى موقف المطار السياسي في عهد محمد علي ، فنجدها في الوقائع ، في الفترة التي ولى فيها المطار تحرير القسم العربى منها (١٨٢٨ - ١٨٣٠ م) . وخلاصة هذه الإشارة أن أحد محررى الوقائع واسمه عزيز أفندى كان يحرص على أن يعرض الأخبار التي ترد إليه من محمد علي عرضا موجها ، أى أنه كان يعلق عليها برأيه الشخصى ، ولم يرض ذلك محمدا عليا ، فلقت نظر عزيز أفندى مرة ومرة وفي الثالثة نجاه نهائيا عن الوقائع . وبعد ذلك ينقل نجد رئيس التحرير نفسه يعتذر عن ذلك بغير حجة ، ثم يعلق عليها فوقع به الحظ واليسر . أمر به لا يكتب شيء إلا على اطلاع على حقيقته ليكون خاليا من السهو . ثم يعلق على ذلك محمد عليا لتدبره عن هذا الأمر إلى الاعتذار لإحضر عضوا في المجلس العالى من غير استحقاق .

وهذه الإشارات جميعا ، لاندع مجالا للنك في أن المطار لم يكن راضيا تماما عن كل ما يدور حوله ، ولكنه كان كيبا انعط بما فعل محمد علي بزعماء المصريين وعلمائهم المناوئين له ، فلم يلجأ (المطار) إلى أسلوب الجبابة المفتوحة .

والخلاصة أن الشيخ حسن المطار كان له موقف متكامل من مشكلات مجتمعه الثقافية والتعليمية والإدبية والسياسية . وقد حاول أن يشخص هذا الواقع ويحدد جوانب الضعف فيه ، كما نادى بضرورة تغيير « ورسم برنامج هذا التغيير » ثم أسهم بدوره في هذا التغيير . وأخيرا أنه عهد بامانة هذا التغيير ومستقبله إلى تلاميذه ، الذين يعتبر رفاعة رافع الطهطاوى نموذجهم الفذ الذى بلغت حركة المطار على يديه أوجها . وفي كل ما قاله الطهطاوى وما عمله تكاد روح المطار وشخصيته أن تلمس بالذ .

مندوبى القاهرة والإقاليم للبحث في شكل الحكم والضرائب والقضاء وغير ذلك من الأمور الحيوية . كما نجد هذه اللوحة الديمقراطية تتكرر في الدواوين الخاصة إلا أن الفرنسيين لم يلبثوا أن فجحوا المصريين في آمالهم التى علقوها بهذه العود بالرافة . ذلك أن الفرنسيين سلبوا هذه المنظمات قائلتيها ، وفرضوا من الضرائب والإتاوات والسلف الإجبارية ، بل أزهدوا من الأرواح ، مالم يجد معه تدخل أعضاء الدواوين ولا العلماء ، مما ضاعف من حنق المصريين على الفرنسيين وهو ما ترك أثرا حاسما على الحركة القومية الوليدة . ويهدى أن العلماء المتقنين المعاهمين كانوا في طليعة الناقمين ، وكان المطار بين هؤلاء في المقدمة . وحسبنا دليلا على غلبة الشعب وعدم انخداعه بعود نابليون أن الديوان العام انتهى بنورة القاهرة الأولى .

وفي عهد الحملة الفرنسية أيضا ، ترجم الدستور الفرنسى وأعيد طبعه ثلاث مرات وكان المطار يتابع الكتب المترجمة ، فلا شك أنه قرأ هذا الدستور المترجم ووعاه . ولقد كان المطار بعد معنيا بتقدم بلاد حرمها عليه . وهو صاحب كتاب « الدستور الطهطاوى لمبيده العدى في الدولة المصرية » فرنسا في عهد محمد علي ، كما كان صاحب كتاب « الدستور الطهطاوى لكل ما يرى وما يسمع » في سنة ١٨٣٠ . مما كان ثمرته كتاب « تخلص » في سنة ١٨٣٠ . من المفالاة في شيء أن نستنتج أن لوقوف الطهطاوى عند نظام الحكم الفرنسى ، ونقله من الدستور الفرنسى ، وإطالته الوقوف عند ما أسماه « جوانب العدل » فيه ، إنما يرتد إلى إحياء استاذة المطار . ومن هنا يمكن أن نجعل موقف الرجل السياسى في عهد الحملة الفرنسية ، في نشاط معاد استوجب نفيه ، ثم في تنبهه إلى مزاييا الديمقراطية الفرنسية وحرصه على أن تنتفع بلاده بها ، انتفاعا رسم خطوطه المربصة لتلاميذه وعهد اليهم بمواالاته .

وفي عهد محمد علي نجد اشارات متفرقة يمكن بجمعها وتعميقها أن نستدل على موقف المطار السياسى . وأولى هذه الإشارات ، أن الرجل كان صديقا حميما للجبرى المؤرخ ، وأنه أسهم معه في تأليف كتابه « مظهر التقديس » . والمعروف من الجبرى أنه كان ينقم على محمد علي أفتيائه على الكيان المصرى والشخصية المصرية ، وأن أعجب نشاطه وحزمه . يقول في ذلك : « .. فلو وقتة الله

تبر و تراب

بقلم حبيب الزحلاوي

بنظر الى الاشياء والاشخاص ، لا كما كان يراها من
من سامع وسمعها بالاذن ، بل كما صار يحسب
بالقلل الواسع والخيال المكبوح ، ولم يعد يسأل من
هو الشاعر ، ما هي رسالته لأنه وزن نفسه وقال :

عندما ابداع هذا الكون رب العالمينا
ورأى كل الذي فيه جيلا وثمينا
خلق الشاعر كي يخلق للناس عيونا
لنصر الحسن وبهسواه حراكا وسكونا
لنرى الحق وكذا قلبه لا يرتفونا
لنحس نحن في الدنيا ودام الحبينا

لنا ان تخلفي صفة الشاعر ، وما ادعاه له
من الحب من الناس ، استجابة لنفحسات
سعره ، ثم راح بعدد لنا مزياه هو وخالقه ممثلة
في ذاته الشاعرة

انا شاعر ما لاح طيف ملاحه
الا وهلل للجسمال وكبرا
وزعت نفسي في النقوس محبة
لا شاكي الما ولا متضجرا
ومشيت في الدنيا بقلب ياس
حتى لقيت احبتي فاخوضرا
قد كنت احسبني كيانا ضالعا
فاذا انا شخص بعيني مكسرا
فكأنني ماء النمام اذا انطوى
في الأرض رذته نباتا ثمعرا

ان فكرة الوحدة العضوية التي نادى بها المرحوم
عباس العقاد في بناء القصيدة استلهمها المرحوم
ايو ماضي من ذاته هو ، من سليلته السليمة ، من

في خلقه شؤون وحكم ، يدرك بعضها
اولو البصائر والالباب ، ولا يخفى
كلها على الرسل والشعراء ، ومن حكمه
ان عدد الرسل والانبياء منذ عرف
تاريخ الانسان جد قليل . وكذلك ععدد الشعراء
اصحاب المواهب اللدنية لا يربو كثيرا على عدد
اصحاب الرسائل الدينية والاجتماعية .

من الشعراء القليلين الذين يطيب لنا الوقوف
معهم طويلا الشاعر ايليا ابو ماضي . الفتى اللباني ،
الشباب السكتري ، البوركي الافامه .
الاخير ، المشرب دائما الى وطن العروبة ، المتطلع
اذا الى لسان . الى الراس
وهو فوق ذلك ، بل قبل كل شيء « الانسان »
شاعر الانسانية .

ليس بالمستغرب ان يتلمس شاعر الحق
ويتحسسها اني كان وفي اية حالة من حالات الحياة .
وليس بالعجيب ان يفقد ابو ماضي ، سبل القاموس :
نفسه وهو منكب على مفردة التبع ينشئ رائحه
البيكوتين المخدرة (١) . فيهندي الى فطرته ويعرف
حدود نفسه ، ويدرك القواصل بينه وبين شعراء
عصره في مصر ، فيحزم امره على الرحيل الى ميدان
العمل لكسب العيش في عزة نفس .

لقد احس ايليا ابو ماضي في القرية حياة جديدة
وسرعان ما عكس هذا الجديد على مرآة نفسه ، فاذا
به في شبه تيار من الحيرة والتردد ، هو اضعف من
ان يقتحم خضم العميل الجسماني ، هو يتلمس
الاستقرار وتطلب المعرفة ، هو تواف الى روضه
الحاص ينشد قصائده وفق سليلته ، راحدا بعد
لاي وجهاد نحى بلبسائه وهواجسه ، وزنته
وزنتونه (٢) وتحلل من كل عمل مادي ، واخذ

(١) كان الشاعر يبع النجج والسحاب .
(٢) كان الشاعر يسل بهلا
ساز .

ابنلى أبو ماضى بشاعر مفترّب ، لم يحمل فيما حمل
كل لبنانى معه الى اميركا » جرن كبة (١) والنعرة
الطائفية ، بل كان يحمل نفسه مفطورة على الحسد
والدسيسة والوقيمة . لقد ادعى هذا الشاعر
المضرب . وهو من غير أبناء سورية ولبنان ، ان جل
قصائده ابي ماضى منهوبة معنى ومبنى من شعر
المرحوم عثمان حلمى الشاعر السكندري ، ولما سألنى
اخواتى في اميركا عن صحة هذا الادعاء ، اجبتهم



بالدليل السننيد من التاريخ بان ابا ماضى رحل عن
اسكندرية ، ولما يبلغ عثمان حلمى العاشرة من عمره
والشيء بالشيء يذكر ان للمرحوم عثمان حلمى شعرا
لم يلتفت اليه احد من النقاد والدارسين بعد
لسبب واحد ، هو « سوء الحظ » ولا سبب سواه .
اعود فاقول ان تلك النسبة قد تطورت فاجدثت
مريدا من الانقسام الطائفي ، الازلي الابدى ، بين
المفتربين من الموارنة والكاثوليك والارثوذكس ، وان

تسلل خواطره ، من نظمسام روحى فطرى ، من
رغبة باطنة في سلوك الدرب الشعارى السوى .

الشعور بالفربة هو الداء الذى يستعصى على
الدواء والنظرة الشيزواء التى توهك انهما مصوبة
الى صدرك لانك دخيل . وانلق الذى يساورك فلا
تستقر ، والشعور الدائم بانك على اهة العودة الى
المنزل الاول ، والفكرة الثابتة الماحاة لا تنفك
تلاحقك بطلب العودة وتلازمك برغم الاستيطان .
والتأقلم وبناء الأسر .

جمعت والخبز وفير في وطايى
والسنا حولى وروحي في ضباب
وشربت الماء عذبا سائفا
وكاني لم ادق غير سراب
حيرة ليس لها مثل سوى
حيرة الزورق في طافي العباب
مرت الاعوام تنسلو بعضها
للورى ضحكى ولى وحدي اكتفى
كلما استولت نفسي املا
مدت الدنيا له كف اغتصاب
اقلت منى حلاوب الرؤى
عند طبعه لا يلبث
ب الالاهات ما يلبث
في ولا الا
اشهى الحمر وكاسي
واحسن الروح تصرى من ثيابي
با رفاقي حطموا اقداحكم
ليس في دني خمير لانساب
جف ضرع الشعر عندى وذوى
ولسكم عاشى لموى واحتلال

تعتري الشاعر ما يعتصري كل نفس بشرية من
مؤثرات وانفعالات ، ولما يقع امر اى امر ، وقصا
وسطا في نفسه ، لان طبيعة النفوس المرفقة الحسنة
لا تطيق الوسط من الامور .

فحسب فيجعلنا نحن سباط غضبه تنهال
فتلعب فتدس المفضوب عايه ، ويفرح فيشعرنا
بموجات من انسام البطة ، وهو في كلا الحالتين
يعطى النفس مداها .

يقول العقاد رحمه الله « من حقل ان تشتري
العدو الذى لا يعاديك الا حسدا على النعمة » وقد

امرين الذين قد تعاونوا مصادفة على اخماد تلك الفتنة
الامر الاول قصيدة ابي ماضي الساخرة عنوانها
« رؤيا » والامر الثاني ارتحال الدساس الحسود
الى الدار الاخرى حيث لا حسد ولا دسائس .

رؤيا منام .. رب حلم في الكرى
فيه تلوح حقائق الاشياء
اني حلمت كأنها انا سائر
في روضة خلابة غناء
النور مفروش على طرقاتها
والعطر في النسمات والافياء
والعشب فيها سندس متوج
والجيو اضواء على اغصاء
واذا بصوت كالهريز يطعن في
اذني واثقاب تصر ورائي
فأدبرت طرق باحثا متمجبا

مما سمعت وليس في بيدها
فاذا ورائي في الحديقة نابح
ضاري الحاجر ضامر الاحشاء
كادت تطبل عروقه من جلده
وتطل مهبسا للدماء

انزعف هسقا ناد ..
فرمسته ضمض فصر
عطوى واحده عليه زأب

قضت نواجده على المنفاه
ومضى به لرفاقه قتهالوا

فتقاسموه فكان خير عشاء
لا يصحب احدا رآني حافيا
ابلت نعالى السن السفهاء

اثبت هذه القصيدة بكامل آياتها (وكنت اود ان
بتعالى الشاعر على الغضب وعلى المضروب عليهم)
لكي اظهر « الوحدة العضوية » التي طالما نادى بها
المرحوم عباس العقاد .

كانت بايى ماضي الشاعر « الانسان » احس
ضربات سوطه تلسع كرامة شتائه فعاد الى نفسه
بعاشها على تقلياتها حين الانفعال فتكون طبيعته
كطبايع عامة الناس فقال بقليل افكره وافعله :

مالى وللرشا الأغبيد
خلت من الحب ومنه يدي
نأى فمسا في الحب مطمع
لا تصل الكف الى الفرقد

قطعت بالياس خيوط المنى
وقلت للسلاوان لا تبعيد

وصرت لا اطرب للمشدن
ولا اصبو اليهم

اسير في الروض حيران
لا ارتوي اذا شربت

وحول النور فلا اهدنى

يا ليت شعري اين عهد الصبا
واين احلام الفتى الامرد
لقد ولت كلها

فيا قلوب الكاشحين اسكني
ويا عيون الحاسدين ارقدي

ويا شياهما تتقي صولتي
قلمت انظارى فاستاسدي

●

طولب الشاعر ينظم قصيدة يشدها في حفلة
تكريم اقامها الاثرياء من نزلاء واشنعطون الصرب
لشكر سيرة ومندعا الدائم في الامم المتحدة ، وقد
الح الطلاب في حضور الشاعر لاقاء القصيدة بنفسه
الحمد ..

الامر الثاني

الامر الثاني ..

انا كالشمس الى الشرق انتسابي
ان كالسيرة لو لم تغترب

ما حواها الناس خمرا في الخوابي
انا كالسوسن لو لم ينتقل

لم يتوج زهره رأس كعاب
انا في ثيوبورك بالجسم وبالروح

في الشرق على تلك الهضاب
في اشماس الفجر في صمت الدجى

في اسى « تشرين » في لوعة آب (١)
انا في الفوطة زهر وندى

انا في لبنان نجوى وتصاي
رب هبني لبلادي عودة

ولكن للتفسير في الاخرى لوابي

لم ير الشاعر في المحتفى بهما ما يراه شعراء
المناسبات بل نظر الى الشعبين السوري واللبناني
بناضلان الاستعمار الفرنسى وبقاتلانه كل من جانبه
ولكن بغير تساند وتآزر وبفسير ما تباه وتباك
فيقول :



أيها الآتون من ذاك الحصى
يا دعاة الخير يا رمز الشباب
لقد هشنا معكم للمنى
وبكىتم معنا للنوازل
واشتركنا روحيا في الجهاد
في السيف وفي الكتاب
وعرفتم وعرفنا مثلكم
أنا الحقيق لذي ظفر وناب
كل أرض نام عنهما أهلا
فهي أرض لاغتصاب وانتصاب

استمد القول في شعر أبي ماضي من آخر دواوينه
الثلاثة « تبر وتراب » دون « الجداول » وقد نظم
قصائده في شبابه ، و « الخمائل » في كهولته ، أما
قصائده هذا الديوان فقد نظمها بعد تجاوزه الستين
أى بعيد ولوج عتية الشيخوخة التى يتحول منها
الشاعر الموهوب ، الصحيح المصطفى ، من نهم إلى
المعرفة إلى منطلق إلى الروح ، إلى الإشراف ، إلى
التفريق بين الجمال وتقديره ، والتمييز بين
الجمال والتعبير عن تقديره .

لو اننى يا هندى بدر البدر
نزلت من أفق إلى خيال
وصرت مقبلا لك أو كحبا
في جيبك الناصع أو أصبعك
أو بلبل الروض ما لى لى
الأنشاد ان لم يكن في سمعك
ولو أكون الأرج الساذكى
لأهجرت الروض لولاك
وما حوى غير نفسك
ولم أتح حتى تكونى معى
فيك وفي الوردة سر الصبا
وفي الصبا سر الهوى والجمال
فان ترىنى واجمعا باهتسا
حيالهما أختى مايك الزوال
فاننى شاهدت طيف الردى
ينسل كالسارق بين الظلال
ولاح لى في السورف النامى
منطرحا في الأرض قدما
أشباح الأمل وأحلامى
أحلام من ؟ أحلام مضناك

وشاعرنا يذلل العسير بكلمات بسيطة ، سليمة
 رقيقة ، مألوفة متداولة هي في الصميم من اللغة ،
 يعبر بها عن كل خلجات النفس ، ومدلول الغرض .
 والقصة اتالية هي الدليل على أن صفات ابن ماضي
 في الشعر ليست الكلمة فالصورة فالوسيقى فقط بل
 القصة الشعرية أيضا .

احب اله في صباه الهمة
 جرى السحر في اعطافها والترائب
 نمت عليه آية لم يجيء بها
 اله سواء في العصور الدواهب
 لمسى على الارباب اجمع سيدا
 وتمسى تباهي كل ذات ذوائب
 وكان الهام جامحيسا متضرا
 هو ، فاني بالمعجزات القرائب
 كما الارض بالزهر ، رصع السماء بالنجوم ،
 علم الطيور الحب ففردت ، انشأ جنات وأجرى
 جدول .

ومن هذا اله الضحى فافتت تبرا وسبال
 عها . ومن البحار بالالوان فضحك الموج ، ولما رأى
 اله الماشق ذنبا على احسن ما تراه العين ، دسا
 حبسته :

هـ هـ الهى تارك حبه صنفه
 لم يدرك ان الحب حبه المطالب

 المواقف ولكن ... ولكن أمنية الاله الوهاج . مغرى
 لم تحقق ... فدياك ، على حسنهما ، يا الهى
 تشاركنى في لذاذاتها كل الالهات حتى تساء البشر .

أريد دنيا فيها شعاع
 يبقى اذا غابت النجوم
 أريد دنيا تحس نفسى
 منها هو بل جسموم
 أريد حبرا بلا كؤوس
 من غير ما نسب الكره
 أريد عطرا بلا زهور
 سرى وان لم يكن نسيم

أريد أيتها يشوش روحى لا أتين مريض يحتضر ،
 أريد ماء يتماوج بلا جدول ونارا بلا حطب
 اطرق داك اله الفتى . وبعد ثلاث ليال راح فيها
 بحوب رحاب الفضاء ، يستطلعه سره . وقد سال
 مع الشمس فوق الربى ، وأصفى الى نسمات
 الموح ونفحات الزهر .

عاش المرحوم ايليا ابو ماضي خمس سنوات في
 حياة ثورة مصر سنة ١٩٥٢ ، وأدرك بل وعى وقدر
 عمق اغراضها العربية ، قضى عنه حالة التشاؤم
 التى لاسسته زمنا ، فانشئ من الرسالة وآمن برسالة
 الرعيم الملهم فقال :

تبدل قلبى من ضلالتة رشيدا
 فلا أرب فيه لهند ولا سعدى
 ولم تخب نار الوجد فيه ولا انطوت
 ولكن هيامى صار بالانفع الاجدى
 وما الرهد في شيء سوى حب غيره
 أشد الورى نسكا أشدهم وجدا

احب الحياة كذا فاجبها الناس متعة ، ما قنعت
 نفسى قط بالاراد في الحياة ما دام هناك رفعية
 وسو ... الموت هو ان نجيا في أرضنا وقد انتزع
 المستعمر منا روح الحياة ونشر بثوده فوقها ترفرف
 النهب والسلب . ثم يستعرض ماضيها وكيف
 نصلت الوان حضارتنا وصارتا عيالا على الدنيا :

نحن الأولى على الحرير برودهم
 على حين كان الناس مابهم جلدا

.....
 اذا الأمس لم يرجع فان لنا عيدا
 نعي به الاله ...
 وتلبسنا في الليل آفاقه ...
 وننشرها في الفجيبير أسبامه ندا
 فان نفوس العرب كالشهب تنطوى
 وتختفى ولكن ليس تبلى ولا تصدا
 اذا احتلفت رأيا فما اختلفت هوى
 او افترقت سعيا فما افترقت قصدا

لعل انقارىء احس معنى بروح القصة ينسب في
 في اوصال اكثر المواضيع التى طارها الشاعر ابوماضى ،
 بالخصائص الفنية التى لا محيد للقاص منها ، من
 انسياق بالفطرة ، وتسلسل مع السجية ، وعرض ،
 وسوى . وصدق رواية ، ورسم للمشهد كأنك
 تراه . ووصف كالك تلمسه ، وتحسيس لمنطقى
 رقيق رال القشادة عن الأحداث المكيوتة في باطن
 الهن مسلحا بالور . بور الرء والسعاء . بور
 الحياة .

في الاصل كما يقول اساطين النقد ان القاص
 شاعر عصته القوافى وخاتنه الاوزان . فمما بالك



عرج الشاعر غب عودته منها على لبنان ، على
ضيعته الصغيرة ، القابعة عند هضبة الحرش
والجرف المنحدر ، الى مسقط راسه ومرتع طفولته
فعاد الشيخ الى طفولته البريئة :

الى الجيوم انا هنا
حقيق اذكرك من انا
الحاضر الماضي البعيد
الى غروب ارضنا
الى مسقط راسه في حقولك
كانت تسمى
المفتنى المملوك ملعبه
وغصير المفتنى
يتلى الاشجار لا ضجرا
بحس ولا ونسى
ويعود بالانفسان ببرها
سيفوا او قنسا
وحرس في وحل الشتاء
مهلا
لا معنى لمر العصور
ولا حاف الالسا
ولكم تشيطن كى يقول
الناس عنه تنيطا
اذا ذلك الولد الذى
ديناه كانت ههنا

كم عانتك روحى رباك ، صبايا لك في الليل ،
مؤذنا في الصباح ، اراقب شمك تبلىء في الغياب ؛

عاد الاله المائى يقول لالهته لقد وجدت
ما تطلبين . واخرج خيطا قصير المدى ولما رات الخيط
اعتراها الاسى .

نصاحت بفيظ : استخر منى ؟
ادن فاحصل المار او فانتحر !
اجساب روپندك يا ربى
فما في التمجيل الا الضرر
وشمد عيسى آلة خيطه
ودغذغه صامتا في حذر
فماضت خمور ، وسالت دموع
وشعت بروق ، ولاحت صور
فصاحت به وهى مذهوثة
الا ان ذا عالم مختصر
فيا ليت شعري ماذا يسمى ؟
فقال لها : ان هذا الور

لقد جمع ابو ماضى الشاعر المبدع كل الفنون
وروايتها في كلمة بسيطة واحدة مدموجة في الور ،
هذا الخيط الذى يشد على الكمان او سواها من
الاب الطرب . الى الور اندى
اراع فحس برابه ، من كذا
تصور كل ما يضطرب في نفس الشاعر . الادب
والرسم والمغنى وكل صاحب موهبة
في خاطره ، لان الور اى الموسيقى
الصحيح الذى لا متورده خطا
والمنارة التى يهتدى بنورها كل فنان
الطور الذى يتجلى منه الاله يبرى وجهه الكريم كل
فنان موهوب .

رب هبنى ليلادى عبودة
وليكن للغير في الاخرى ثوابى

لقد حقق الله امية الشاعر ، بل اقول ان حكومة
سوريا طمعت بثواب الآخرة فدعت شاعر الرياض
والازهار والابهار والجمال ، دعت ايليا ابو ماضى
الى زيارة غوطتها الخالدة ايان جنون ربيعها الساحر
الغانى المطر ، فتأقته دمشق ، المنتشية ريعا ،
السكرانة صيفا ، الحفرة خريفا ، المتربصة شتاء ،
لقد تلقته دمشق لا بقلها الفراح ولا بعقلها الثائر ،
فاسمها قصيدة لا هى منتشية ولا سكرانة . ولا هى
حذرة ولا هى متربصة بل فيها من مثل فصولها
الارعة ، والوان طبعها اهلها الناقلة الحساسة .

وبدرك يحل الميول بضياؤه ، وحقل نبت الموسن
والزنيق ،

عاش الجمال مشردا
في الأرض ينشد مكننا

حتى اكتشفت له قسما
لقى رحله ووطننا

واستعرض الفن الجمال
فكنت أنت الاحسننا

وعصموا نبتك لبنتهم
نسبوا الى المكننا

فأمر قد ينسى المحسن والمسيء ، والمتفردى ،
والخمر والمرأة والأهو ، قد ينسى المرء حتى مرارة
الفقر ولذة الفنى :

لكنه مهما سسلا
هيهات ينسى الوطننا

ان ساعة نقضيها مع الشاعر ايليا ابى ماضى
ننهل من شعره الذى يشعرنا بعمق الحياة وصفاء
الروح لى من ساعات العمر السعيدة .

قال ابو ماضى يخاطب قراء شعره ممثلين بالامة
العربية ، اتها الامة الودودة هذا ديوانى نظمته
تحت سمالك وبين مفاتيك ، ارفعه اليك ، لا طلبا
للمثوبة ، ولا ابتغاء للشكر ، ولكن اظهارا لما تكنه
جوانحي من العطف عليك ، والتعلق بك .

واختتم هذه السطور بكلمة حق قالها الشاعر
النائر الناقد ميخائيل نعيمة في شعر المرحوم ايليا
ابى ماضى « لا شك عندي قط في أن فرقا من الدين
نلدوا حياتهم للدابرة، حياض اللغة العربية سيصحن
آذاتهم عن خير « الجدائل « الشجى ، وفتحون
ابصارهم علم يجدون على حميلاتها ما لا يطبق على
مقاييسهم ويوزن بموازينهم، لعلهم يظفرون ولو ببعض
ما يطلبون » . وهذا الحكم الصحيح ينطوى على
ديوان « تر وتراب » .



مدينة ماعلوب

ازاء هذا النوع من الأسئلة يبرز الخلاف بيننا وبين مدرسة
الفلوف . وازاء هذا النوع من الأسئلة يتنازع الفصور الجزئي
في التركيب العلمى البافالوق ، وتتبع الحاجة الى
استكمالها .
وهذا في الحقيقة موضوع دراسة خاصة لراى بالفلوف في
منهج البحث وفلسفة النفس .

اسماعيل المهدي

اين مكان العالم الداخلى للإنسان ؟
اين مكان الارادة البشرية ؟
ما هو البذر الذى تلبسه الظروف الاجتماعية والتربوية
والفكرية في تكوين نفسية الإنسان ؟
ما هو مجال علم النفس ، وما علاقته بالعلوم الطبيعية ؟
ما هو النهج العلمى الذى يمكن استخدامه لدراسة النفس
البشرية كظاهرة نوعية جديدة ؟

www

خلاصة المسرع

بقلم جان لوی بارو ترجمہ محمد البخاری



التي جان لوى بارو المخرج المسرحي
الفرنسي الكبير هذا البحث على
هيئة محاضرة في جامعة اكسفورد

عذرا في أن أبدا بشكر جامعة
أكسفورد التي تكرمني بدعوتي
وأنا أعلم أن الجامعة لا تملك
محاضرات إنما توجه عادة لأعلى الشخصيات
الجامعية ، وها أنتم أولاء تخرجون عن أمثلكم هذه
المرة وتختارون رجلا ههنا

ولهذا فانا لا احضركم بمعارف الاستاذ بل
بمخبرات رجل المهنة ، ومن واجبي ان افتح لكم
قلبي مقابل هذا الشرف الذي خلعتوه علي ، وسوف
يكون موضوع « ظاهرة المسرح » الذي سعالجه
امامكم بمثابة اعتراف صادق حقيقي .

ليس ممكنا الفصل بين الرجل ومهنته ، فالمهنة
تقيم للرجل وسط الجماعة ، ثم أنها تسمو بذواتها
في نفس الوقت ، ومن لا يسمو فكريا عن طريق
مهنته هو من لا يحسن أدائها ، كما أن المهنة التي
لا تدعى فكريا من يمارسها هو مهنة سيئة .

أعتقد أن على المرء هنا أن يوجه لنفسه في إحدى لحظات حياته هذا السؤال :

هل المهنة التي اخترتها هامة وقيمة في ذاتها من وجهة النظر الانسانية ؟ وهل هي ذات نفع في النطاق الاجتماعي ؟ وهل ساعدت بممارستها تنصيب ولو ضئيل في الحياة الاجتماعية ؟

فإذا كانت الإجابة بالنفي كان معنى هذا أن
الإنسان قد خسر حياته كلها . أن كلا من الخبز
والفلاح والتجار والعالم والبقال نافع ، ترى هل
المعنى المصحح نافع حقيقة ؟ . وتلك هي اجابتي :
لقد تراءى لي المرح ، بعد خبرة ثلاثين عاماً ،
اعظم ألهم وأحقها معاً ، وقد حدث لي عدة مرات أن
أصبحت بذلك المرحى الرائع المنقذ : «مرضى الشك »
وقلت لنفسي عدة مرات: وأسفاه! اننى امارس مهنة
يلهام زائفة جوفاء كاذبة ، لقد اضاعت الطريق الذى كان
يحسن بى أن أسلكه ، فالمرح هو جهد الانسانى غير
معتبر به من الناحية الاجتماعية أو الدالية أو
الحيالية ، ويصعب على الإنسان أن يرفضه .

كانت هذه فترة اليأس ، غير أني اعتقد أن فترة اليأس هي مرحلة مغلقة ، ويجب أن نمر بمرحلة اليأس الأكبر ، فإذا انشقت بعدها الرغبة من جديد.

وهكذا يصبح الفن الدرامي الذى يجب أن يكون
فى خدمة الشعب ، أو أن يسرى عنه ويتفقه ، مخدرا
اجراميا يهيئ بالانسان الى الهوان .

ومن الناحية الذاتية فإن ثمانية من كل عشرة
شباب ، من الذين يعتقدون أنهم خلقوا للمسرح ، هم
هاريون فى الواقع من الحياة ، فهم يطبعون عجزهم
ولا يتصدون المسرح لكفائاتهم ، بل لقصورهم ، فهم
لا يبحثون عن المسرح ، وإنما يهربون من مشاكل
الحياة الحقيقية .

حدث أن استقبلت شابا يرغب فى أن يصبح
مثلا ، حتى اذا سألته :
لماذا ؟

اجاب قائلا : « لانى أحتقر العمل »

واخذت استجوبه وأضيق عليه :

— بماذا يشتغل والدك ؟

— انه محام

— وهل هو راض عنك ؟

— كلا ، لقد طردنى من البيت

فاب له : « يجب عليك إذن أن تعمل حتى تثبت

لوالدك يوما انه مخطئ فى تقديره »

فقال : « انه يعرف ذلك .. »

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

وأحسن الانسان الحاجة الى أن يفرغ جسده وروحه
الى هذه المهنة ، أصبح الإيمان بها رأسخا لا يتزعزع
ولا يتهدم ، لقد أعطى أندريه جيد للخطبة تمبرا
رقيقا حين قال : « **الخطبة هي الشيء الذى لا يستطيع**
عدم ارتكابه » ، فإذا بقى المسرح بعد محنة اليأس
الأكبر شيئا لا يستطيع الانسان عدم ممارسته ،
فهذا يعنى أن الانسان مخلوق يمارس هذا العمل
ويؤكد أن المسرح هو ميلنا الطبيعي .

لمعترض أنه لا أهمية لميل الطبيعي ، الا انه
ينبى أن نعرف هل المسرح ظاهرة قيمة من وجهة
المطر الذاتية أو الاجتماعية أو الجمالية ؟

سوف نبدأ بعملية هدم للمسرح ، ثم نرى بعد
هذا الهدم الكامل : أتبعت الرغبة فيه ، وبحس
الانسان الحاجة اليه من جديد ؟ وفى ايجاز نرى ما
اذا تراوت ثانية ظاهرة المسرح .

ان اقصى ما قيل فى هدم المسرح ، هو ذلك
الحكم الذى أصدره أحد النقاد من أن المسرح هو
تضليل اجتماعي وهجس ذاتي ، وفن مشكوك فى
قيمه الجمالية .. فهو يدعى أنه تضليل اجتماعي
يدعوى أن الشعب فى حاجة الى تسوية عنه
وأن للحكومات مصلحة فى أن تلهي الشعب
وأن تقيم حاسته النقدية ، وأن الفن

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..



مقاومة الموت وتحديه .. حقا أن الفن انغماس بشار به
من الموت .

ماذا يفعل المرء حين يمارس فنا ؟ .. انه يأخذ
شيئين خامدين ويجعلهما يتصارعان أحدهما مع
الأخر ، فيظهر أثر هذا الصراع وهذا الاحتكاك
صدى حياة هي كسب وانتصار على الموت .

خذ لوحة من النسيج وامسك بفرشاة واحصر
بعض المواد الكيميائية واجعل فرشائك المغووسة في
الألوان تحتك بلوحة النسيج - ولستوف تنبتق فجأة
من هذه المواد الخامدة الطيبة بداية حياة ووجود
واشراق ، وليس ذلك إلا انتصارا كبيرا على الموت .
خذ علبة على هيئة جذع امرأة وقد شذوا عليها من
رقيبتها حتى أسفل الجذع أوتارا من أمعاء القطط .
فاذا أخذت عودا من خشب وبدات تداعب جذع
المرأة وتدلّكه وتجعله يلز خرج صدى حياة ليس
في الحقيقة شيئا غير الموسيقى .

خذ حجرا خامدا أو زميلا من حديد وطرق بالحديد
على الحجر ، فتظهر الحياة الحديدية فجأة بفصل
قدرة نحات مثل (مايول) النحات الفرنسي
حرك فمك على النور ، سحر .
هكذا يبعث الفن الحياة عن طريق المرأة .
مادتين خامدتين يقدشهما إلا - سحر -
حملهما بأوهاب ، وذلك جد لا - سحر -
الموت .
وليست هذه الفنون فنونا حبيبة وخالصة إلا
لأن هذه المواد الخامدة طيبة .

أما المسرح فانه لا يلجأ الى المواد الخامدة بل
يستخدم الكائن الإنساني الذي يتحرك في مساحة
كبيرة ، ثم أن الممثل خاضع لتقلبات صحته ، تتوقف
قوة صوته وتنفسه ودقة حركته على توازنه الداخلي
وعلى انتظام أجهزته ، قد تخونه أعصابه حين تغشى
عليه حساسيته ، وقد تقلت انفعالاته من كل رقابة
ويعجز عن مد الخالق الحقيقي وهو المؤلف بهذه
لطاعة وهذا الاخلاص الصوريين لكل فن حقيقي ،
وذلك ما دفع بجميع الذين انكبوا على دراسة الفن
الدرامي في اخلاص الى القول بأن فن المسرح هو فن
غير خالص ، وهو ما أغرى فريقا من الفنانين مثل
« جوردون كريج وباتي » باستخدام الدمى والعرائس
بوصفها أشياء خامدة وطيبة ، لأنهم يرون أن الاعتماد
على الممثل المسرحي يجعل من الفن الدرامي فنا ثانويا
قاصرا وغير خالص ، غير انه اذا أدار الفن الدرامي

ظهره للممثل المسرحي واعتمد على الفن وحده
فسيصبح فرعاً قيمياً من فروع الأدب وسيكون المسرح
الكنوب فنا قاصرا حقا وإن بقي جديراً بأن يذكر
الى جانب الفن الأدبي وهذا أمر حدا بكثيرين الى
القول بأن « المسرح نص قبل كل شيء »

وقد جعلوا كذلك من المسرح « ملتقى فنون » على
حد تعبير بولدير ، أو بتعبير آخر مفترق طرق تلتقي
الفنون فيه . ويجب أن نسلم بأنه كثيرا ما يكون
المسرح مشاركة بين عدة فنون ، وهذه الصورة للفن
الدرامي هي التي اتخذت أساسا لفن الاخراج
المسرحي .. وسواء استسلم الفن الدرامي للأديب
أو خضع للمخرج المسرحي ، فانه يحتل مع ذلك
مكانا بين الفنون المختلفة .

ومد اللحظة التي يمي فيها الكائن الانساني وجود الآخرين ، فانه يحيا مختبئا خلف شخصيته كمن يحمي المحارب وراء درعه . ومن هنا فان على الانسان لا أن يصارع الآخرين بحسب ، بل أن يصارع شخصيته ايضا حتى لا تسلط عليه ، وكم من اناس التهمهم شخصياتهم في الطريق ، وأنا هنا أتحدث عن الشبان الناشئين ففى سن الشباب تكون «الأنانية» هي الشيء الرئيسى ففى الكائن الذى ولد أولا وما يزال قوى العود ليس هناك ما يخيفه من قرينه ، من شخصيته الخارجية ، غير أنه بمرور السنين يأخذ الصود فى الحثاق وتنضج الشخصية حتى يأتى يوم تلتهم فيه الثانية الأولى ولا تعود الكائنات البشرية هي التي تتجول فى الطرقات ، بل المدرس والشرطي والمثل والقائد والمدير والمروء والتاجر والموظف ، وهي ذوات أفرغت من جوهرها ولا يبقى من هؤلاء الا ما يريدون أن يظهروا به ، وهنا تدخل المعركة الكبرى فتصبح حياتنا انحصارا اذا قاومت الشخصية التي نريد الظهور بها ، ان علينا أن نتحفظ فى ذاتنا بهذا القيس الذى مضى فى عيوننا حين كنا أطفالا صغارا ، حين كان المرء واحدا وعلمنا كاملا فى ذاته ، وفى هذا

حين عد المرء سباب .



لما كنا نحن شباب فاسى المسيح يسوع رجا به ، فاجابهم الى هذه المشكلة ، ان فترة الشباب هي المهن قد يحفظ لكم خلالها ان تموتوا وتحولوا الى شخصيات ، أو على العكس من ذلك ان تبقىوا أحياء باحتماطكم بذواتكم التي ولدت بها ، بهذا الكائن الصغير الأول الذي كنتموه فى البداية والذي يجب أن تحتفظوا به ، هذا الكائن الكامن فيكم هو الطفل ، يجب أن تنفذوا طولتكم ، فالشباب مرض تحتفظون خلاله بالحياة اذا انطلقت طفولتكم بالحماية ، أو ان تموتوا فيه اذا انطلقت طفولتكم وأصبحت رجلا ، ان معرفتنا لثنائيتنا ولحياسة ذاتين على الأقل فى اعماق كل منا ولسلوكتنا يكون على ثلاثة أوجه :

ما يكون المرء فى الحقيقة

ما يتصور أنه حقيقة

ما يرغب في أن يظهر به

هذه المعرفة تحرك فى نفوس أكثرنا الرغبة فى التعرف على سلوك الآخرين وعلى حقيقة ذاتهم عبر ما تصورونه عن انفسهم وما يودون أن يظهروا به .

وانه ليعبد بين العنوت الأخرى ما قاصرا وعمر خالص من الناحية الجمالية ، وهكذا فحين يستشعر المرء فى اسى هذا التضييل الاجتماعى والعجز الذاتى والجمال المشكوك فيه لهذه المهنة الحقة يرى ابعاد سلك طريقا خاطئا .

وبحسن الآن أن ندع المسرح جانبا وأن نتوجه الى الحياة :

هنا نحن أولاء أمام الحياة كما تبدو لنا نحن البشر . وهي فى تصورى شبيهة بلعبة الراقص على الحبل الذى يحاول ما استطاع أن يحتفظ بتوازنه فوق حبل ، لا يعلم أحد من الذى سده ولا الى أين يقوده فما يرى المرء نقطة البدء التي ربط اليها ولا نقطة الوصول ونعلم أنه كلما تحرك الراقص وحاول الاحتفاظ بتوازنه الدقيق فوق حبله تعرض فى لحظة معينة لسقطة راسية يقع فيها فى اعماق الهاوية ، وذلك هو ما نعرفه على وجه التأكيد .

ومن الواضح أن هذا ليس شيا ممعا ، ومع ذلك فاما حين أجد فى الحية ومن دماءها صمغ ان سس يلايه أنشاء هامة : الأول هو أن المرء لا يولد مرء واحدا ، فحان المرء حين يخرج من بطن أمه فتر هذا الكائن الضعيف مثل جيفش فريدا واحدا ، ومذاهم يوضع المرء ويصرح ويصاح : « أنا سب » . فهو مرء واحد ، ثم يكرس لاسل مع من ولد معه . الآخرين يرمونه بدمى عمدته جردا من سس . هذه اللحظة دلمات يشتر شى جديد ، تتسلسل ثورة عضوية ثانية وينقطع حبل سرى آخر ويصمم الواحد اثنين ، ويبرز الانسان من ذاته كائنا تائبا ليصبح الشخصية « المسرحية » التي يريد أن يظهر بها .

ومن هذه اللحظة التي يكون فيها المرء موضع اعطاف الآخرين ، لا يصبح المرء هو نفسه فقط بل وانسانا آخر ، هو ذلك « الشخص » الذي نجب أن يبدو به ، لقد ولدت شخصيتنا وأصبح المرء اثنين .

«الآخرين» يحشون على انفسنا والجماعة تحيط بنا وتفترنا وتملنا بالقداء عند الحاجة ، ويجب فى النهاية أن نتلام معها ، وهنا يبدأ تبادل التآمرات بين الفرد والجماعة ويأخذ المرء فى حياة ذات طابعين : ما يعتقد أنه حقيقة وما يريد أن يظهر به ، والواقع أن الانسان يحيا حياة ذات ثلاثة طوابع ، ذلك انه يخطئ فيما يعتقد أنه حقيقة ، ويكون الطابع الثالث اذن هو ما يكونه المرء حقيقة دون أن يدركه .

ومعرفة أن كل واحدنا لا يظهر على حقيقته الكاملة تحجب إلينا أن نتقص شخصية الآخرين لكي نتعلم -معرفة حقيقيهم .

إن حاله الشائبه فيما تولد الرغبة في اتخاذ مظهر مختلف ، وهكذا تكمن في أعماقنا رغبة تغيير شخصياتنا .

ولنتنقل الى الملاحظة الثانية ، أن ثاني الأشياء التي تدهشني في هذا الوجود هو أن كل شيء يحتمل أنما تحركه المنفعة و غريزه البقاء ، فالصراع من أجل حياة محتدم الى حد أنه يترك لنا فرصه انعام بعمل غير نفسي الا في فترات التدهور ، فالوجود قائم على النفع والسلوك الانساني مثله مثل سلوك جميع الكائنات الحية على الأرض كلها تستهدف النفع والفائدة ، ويدور السلوك البشري حول النوم والطعام والعمل (من أجل الحصول على الطعام) والإنجاب ليعلوا بعد الوجود الذاتي (وهنا تكمن هذه المقاومة الدائمة للموت) بل واللعب كذلك !! فكل كائن حي وسط الطبيعة يلعب ، وإذا كنت قد قلت ان كل كائن حي لا يسلك الا سلوكا نافعاً مدفوعاً بهر . البقاء وجب ان تخرج بان اللعب نافع أيضا .

فحينما ترون كلبا يلعب بكرة فانكم لا تعلمون القول بأنه كائن مصاب بالحمى على كراته ، بل انه يلعب جيداً بل لا يستطيع ان يتركها عن يده ، بل هو مضمون اللعب اذن ؟ بل لا يستطيع ان يتركها بمشاة انقاص الكاس المحتللة للحافى الاحتفاظ الجسدي ، او بمثابة التخلص من شحنة زائدة لتخفيف عن اعمدة كهربائية مثقلة بشحنة تمثل عنصراً سيئاً فيها ، انه في ايجاز تحرر من طاقة زائدة . غير أن الظاهرة اعقمت من ذلك ، فلنلاحظ كلبا يلعب بكرة ، انه يقف أمام الكرة ويسلك كما لو كانت الكرة خصماً ، فهو يدور حولها ويرسم عدة خطط مكررة ، ويبدأ يلعب وكأنه ينظر بعيداً شارد عما حوله اذا به يقفز فجاء فسوق الكرة ويقتصمها ، لقد أمسك بخصمه عن طريق خطية مرسومة وأخذته بين أسنانه وبدأ يعضه ويتظاهر وكأنما قد مزقه ، فإذا مات الخصم في تصوره قدف به في الهواء حتى يسقط فيدور حوله وكأنما يرقص رقصة النصر ثم يمسك به من جديد ويقذف به وهكذا .. يلعب به ، ثم ينتهي اللعب فجأة بان يحتر حفرة يضع فيها كرته ثم يهيل عليها التراب ويتركها راءه الفائدة ، لقد عاش الخطر والشجاعة والانتصار والتحفظ ، انه لم يفعل غير ما تفعله الجيوش في

ايام السلم ، لقد تدرب وأجرى بعض المناورات وتجرجع - كما يتجرع المصل الواقى - قطرات من خطر الوجود ومجابهة الموت عدة لحظات ، ولما كانت هذه المجابهة ولما كان خطر الموت هذا خطراً مدبراً - لو أمكن أن تقول ذلك - فقد وجد الفرصة لكي ينظم سلوكه ، وهكذا فقد أحسن في هذه اللحظة اعداد معركته لكي يحسن القتال لو كان هناك كلب مكان الكرة ، اعنى لو كان هناك عدو حقيقي .

يوحى اللعب اذن بأنه تدرب على الحياة وبأنه نوع من التناول العابر للجرات من الألم والخطر واختلال التوازن كما يؤخذ المصل الواقى ، فهو يتيح لنا أن نتجابه نظرياً جميع مواقف الحياة الخطرة حتى نحسن السلوك حينما تصبح مواقف الحياة الحطرة واقعا مادياً .

اللعب اذن تدرب على الحياة وليس شيئاً لاجدوى منه ، وهكذا علمتني ملاحظة الحياة معنى «الشخصية» وتفسير اللعب على انه سلوك نافع وتدريب على البقاء . - الآن الى الملاحظة الثالثة التي هي نسيج هاتين الآيتين ، وهي أن المرء يستطيع أن يلعب وأن يدرب على الحياة وأن يمي وجود الآخرين وأن يدرك حياته الذاتية وسط اكبر عدد منهم ، وأن يتبين ان اللعب يشبه في الحياء وهي صراع الفرد مع الجماعة ، حيث حمايته عليه ودل انكون على الفرد ، ويستطيع المرء أن يسلك كما يشاء أمام هذا الصفت وهذا الوجود دون أن يحول ذلك بينه وبين أن يستشعر وحدته بعد فترة معينة ورغم «الشخصية» التي يحتمي وراءها ، ورغم التدريبات التي يمكن أن يمارسها .

حينما يمي الانسان هذه الحياة ومشية الوجود المضطربة على حبل الحياة الذي يقودنا الى الموت يتمك القلق ويحس الفرد ورغم «الشخصية» التي تشمل رد فعل دفاعيا ورغم اللعب الذي يمثل رد فعل تدريبي، يحس الفرد وسط الجماعة انه وحيد وقلق .

وهناك حلال أمام هذا القلق ، الاول أن يكون الانسان ذا حيوية فريدة ومقدرة صحية فائقة ، وفي هذه الحالة لن يدبر ظهره للموت خوفاً ، بل يتنفس مله رثيته ويتقدم الى المعركة ويصبح كماصاح اخيل « ياإلهي انقذني من قلق العقيم » ويندفع الى الامام ويهاجم الموت مباشرة متخلياً غريزة البقاء ، وفي هذه اللحظة ترع ظاهره انتراجيديا (المأساة) ، تبدأ التراجيديا حيث تنهى غريزة البقاء . لقد احترفت

التحديد ، فليست الاعمالات الا انماطاً لنسلوك،
 وحيما تدخل مسكنك مثلاً تجد بابه مفتوحاً
 وأدراجك مقلوبة وملاءاتك مبعثرة وجميع كتبك
 فوق الأرض بحيث لا تشك في أن لصوصاً قد
 عبتوا بالمكان فقد يحدث لك أن تقول : « ها ها
 ها » . يا لها من مزحة ! ثم ترسل صغيراً ،
 لقد دفع بك الخوف الى أن تستبدل الخطر بمزحة
 ، بطريقة سحرية ، ان انساناً يمزح معك ، ثم
 سعى اللص فجأة في نهاية الامر فتأخذ في الصراح
 لقد انتقلت بطريقة سحرية من حالة الخوف الى
 حالة الغضب ، لتجعل من نفسك شخصاً أضخم
 منك وذلك لكي تبثت الخوف في نفس اللص ،
 فإذا ما سدد اليك مسدسه اعتراك الانغماء فجأة
 « لقد أخفيت نفسك بطريقة سحرية » ، وهكذا
 أغنى على لورانزا أكسيو حين عرضت عليه فكرة
 الميائنة لعرق حساسيته ، لقد اعتسره الخوف
 وفجأة أخفى نفسه بطريقة سحرية ، وهذا سلوك
 انفعالي ، وكما صاح هاملت « فار ... ساعة
 » حين بوجود بونيو خلف الستائر فقد كان
 حينئذ يسبح أن يشهر سيفه لكي يقتل قاراً ،
 ولكنه لم يفعل ، سهره لكي يعمل رحماً
 فيجاء الى هذا السلوك الانفعالي وقال : « فار ...
 ساعة » . حينئذ يسبح أن يقوم بعمله وأن يتصرف
 بطريقة سحرية ، لأن هي طرق سلوك ذات طابع
 سحري كبير أو : همس بحركتها خيال واسع أو محدود .
 سبع التراجيديا من فيض حيوي وتولد - رغم
 الدموع - نوعاً من المتعة ، وعلى العكس من ذلك
 نتبع الكوميديا من انهيار انفعالي ، وتولد - رغم
 الضحكات - نوعاً من الانقباض ، وذلك هو السر في
 أن مسرحيات موليير أشد حزناً من تراجيديات
 راسين .
 غير أن هذين الوجهين المتعارضين لظاهرة
 المسرح : المأساة والمهابة بما يملك كل منهما من
 خصائص الضحك أو الفزع أو الشفقة ينبعان مع
 ذلك من مصدر واحد هو قلقنا ووجدتنا .
 أن الاحساس بالوحدة الذي نشعر به في الحياة
 هو الذي حرك فينا الرغبة في أن نجتمع في مكان
 محدد ، انه الاحساس بالوحدة الذي أظهر عملية
 لعرض المسرحي ، والعرض المسرحي هو لقاء بين
 مجموعتين انسانييتين ، المجموعة الانسانية الأولى
 هي الجمهور ، والمجموعة الانسانية الثانية هي
 الفرقة المسرحية .



انتفاضة الحياة حرره العبد نفسه من
 انبثاق نوع من التوتر الحيوي ومن الضيق واليهمة
 من كل تراجيديا مهما تكاثف سواد موضوعها . وعلى
 النقيض من هذه الاستجابة المباشرة يوجد سلوك
 غير مباشر يواجه به قلقنا ، ويمثل هذا السلوك
 في اللجوء الى الدوران حول الذات في اللحظة المحددة
 التي توشك أن تنطفئ فيها غريزة البقاء في كياننا
 وهنا تصطبغ غريزة البقاء ويأخذ الانسان طريق
 الهرب ، ونهر حينئذ ظاهرة الكوميديا (المهابة) .
 هكذا تولد المهابة من لحظة انهيار ويأخذ المرء في
 الصحك لكي يقلل من شأن الخطر ويصيح على مثال
 ساندر قائلا « .. ان فرحتي تمنعني أن أعرف أين
 أنا » .

هذان هماردا الفعل الانفعاليان للمرء في مواجهة
 القلق ، وهذا يقودني الى أن أقول لكم كلمتين عن
 الاعمالات .

لا توجد الاعمالات في الحياة كمسا لو كانت
 اشياء عديمة النعم وذلك لأنها نافعة على وجهه

ترى أى شيء جاء من أجله هؤلاء الذين يشكلون الجمهور ؟ لقد جاءوا أولا لينسى كل منهم ذاته وشخصه وحياته اليومية ، ثم انهم جاءوا كذلك ليشهدوا هموم الآخرين ، حقا ان لهم همومهم الشخصية الضئيلة ولكنهم جاءوا ليلبروا آخرين يحملون هموما اقصى ، ولسوف يخفف ذلك عنهم همومهم الخاصة ، هي اذن عملية تفريج ، لقد جاءوا مغرمين برؤية العاصفة - شبيهين بجماعة على الشاطئ يشهدون غرق سبينة وهم ممثلون اعجابا وهكذا يعرض الموت على خشبة المسرح .

ولكن الجمهور أتى طلبا لشيء أبعد من ذلك ، فانه بعد ان نسي نفسه وبعد ان رأى الآخرين جميعا وهم ضائقون مثقلون ، وبعد ان قاسمهم همومهم ومعاركهم ، دموعهم وتمزقاتهم وانحرافاتهم وتدلهااتهم ، جاء ليبحث عن مكان هالم ، عن موضع مثالي ، أتى ليحلم وليسو ، أى انه جاء ليبحث عن حياة سامية ، ولكى يصل عبر قفزة الحلم الى هذه القمة التى ينتظرها الانسان من الحياة ، هذه القمة التى يطمح اليها بعد ان يولد ان يشهد عوده حبة الى التوازن الحقيقى ، يود الجمهور أن يرى نهاية هذا الصراع الذى تعرض على المسرح والتى يود بعد كل فرد عن ذاته وانغبا على اظهار نفسه بمرآة حقيقية . ربما نفسه على غير حقيقتها او على غير ما يطمح به حقيقيتها . مطالبا بحقوق يعرضها للآخرين ضد انفعالها الى الحقيقة عن هواه الذى كان هو اول صحابه ، يود الجمهور بعد ان شهد ههنا التصادم كله وهذا الصراع على الوجود أن يشهد العدالة ويشهد صورة ليوم الحساب ، ذلك ان العدالة ليست هى التى تستصفي حساب هؤلاء الأفراد القائلين على خشبة المسرح ، بل ان العدالة هى التى تستصدر حكم الموت على كل الذين انصرفوا وتكتب النصر لهؤلاء الذين جاءوا من أجل تسليم الوجود وذلك بعد موت الجميع .

ليست المسألة هنا مسألة خلقية أو دينية بل انها مسألة توازن ميتافيزيقي ، مسألة توازن عالمي على نطاق البشر جميعا . يجب ان يصاد ضبط الحياة ، ويود أفراد الجمهور أن يشهدوا على وجه التحديد التوازن الكامل لهذا الرأى على حسل الحياة ، انهم يحسون الألم كله وهم يرون الجميع يضطربون ويتساقطون .

ولو ان مسرحية جيدة عرضت عرضا رائعا لخرج الجمهور من العرض المسرحي وقد زالت همومه

يمثل الجمهور خلاصة الجماعة أو خلاصة الآخرين على وجه التحديد ، فلما شاهد جزء من الآخرين ، جزء من الكون ، والجمهور هو نوع من العمود المغناطيسي شبيه بالانسانية فى تجمع عناصرها المختلفة بلا تمييز ، ليس هناك جمهور حقيقى الا اذا اجتمعت البشرية بشكل كلى ، يتدافع الناس ويتلاصقون ومن الملاحظ انه فى المسارح التى ينفصل فيها كل مقعد بفراعين متميزتين عن ذراعى غيره يكون الجو فاترا ، أما اذا لم يكن هناك غير ذراع واحدة لكل مقعد فإن القاعة تمتلئ بالحرارة ، يجب أن يكون هناك حشد ، فالجمهور هو نوع من التجميع لعناصر المجتمع والكون والأعداد البشرية ، وحشد الآخرين الذين يشكل بعضهم على بعض ، فهو خليط هائل من البشر المتلاصقين كعمود مغناطيسى ضخم يسرد منه فى دفقة كيميائية هائلة شخص واحد يملأ القاعة وكأنه اله رهيب ذو رأس ضخم وذراعين كبيرتين ، غير ان الجمهور هنا شبيه بطفل ضخم ، فقد تجمع الكبار وقعدوا ذواتهم الفردية لأنهم فقدوا الحاجة الى الظهور أمام الآخرين بعد أن قام غيرهم بالظهور بدلا منهم ، وهكذا يجدون أنفسهم ، ويسردون طولتهم التى تنبثق داخلهم ويكتسبون الحياة فى فضائل الطفولة وحيويتها وروحها التى تحيى وحده بالتوحد فى الذات الجماعية . فمطلبة الانسانية .

وفى مقابل ذلك توجد فوق خشبة المسرح المجموعة الانسانية الأخرى وهى الفرقة المسرحية التى تكون مشكلة بطريقة عكسية ، فقد روعي فى تشكيلها الكيف والدينامية ، انها الخلاصة الكيفية للانسانية ، فقد اختير أفرادها من نماذج انسانية متميزة ، منها العاشق والبطل والوصيفة ، هناك الوظائف كلها ، الخادم وكبير الخدم ، هناك الشرير وهناك من يتلقى اللكمسات ، انها نماذج بشرية تعرض انانيتها لثابة عن الآخرين وتمثل جميع النقاى التى يكتسبها الآخرون فى أفعالهم ، ويقوم العرض المسرحي بعملية اتصال وتبادل بين ما هو فردى وما هو جماعى ، هو اذن العرض الفنى الحقيقى الذى يمد تصوير هذه المشكلة الرئيسية التى لا طئناها حينما كنا نأمل الحياة ، وهى مشكلة الذات والغير ، ولسوف يجتمع على المسرح جميع الأفراد كما اجتمع فى القاعة جميع الآخرين .

وانعجز الذاتي وجعلت مكانهما النفع العام والحب
الكبير للانسان .

رأى على أن أثبت لكم أن المسرح (تلك الحاجة
 اجتماعية وعبية النفس) هو فن مستقل من الناحية
 الإجتماعية ، إن علينا لكي نثبت أنه فن حقيقي أن
 نثبت إمكان فصله عن الفنون الأخرى ، ولو أننا قلنا
 المسرح بالفنون الأخرى لبدأنا وكان ليس هنالك
 مكان للمسرح ، فالفنون الأخرى تشعب جميع
 حواسنا ، فالرسم الزيتي يشعب حاسة النظر
 بطريقة بسيطة ، كما تشعب الموسيقى حاسة السمع ،
 ويشعب الشعر عقلنا ، حتى أن الطهي فإنه يشعب
 أواحننا . . . ولست أرى جيدا أين يجد المسرح
 مكانه ، أن الفنون الأخرى تحرك جميع حواسنا ،
 غير أنها تحركها الواحدة بعد الأخرى ، فعين يتأمل
 الإنسان لوحة فإنه يصبح من الناحية النظرية أصم
 لا يملك الأذنين ، وكثيرا ما يحصل أن يفلق
 الإنسان عينيه حين ينصت إلى الموسيقى ولا تعود

ولندرج الآن ذلك الى الممثل فوق خضية السرج ،
ان عليه أن يجعل قدرا كبيرا من الحب لكي يستطيع
أن يمثل نموذجا انسانيا بطريقة دقيقة مشرفة ،
فليس سوى الحب الكبير وسيلة لتفهيم أعمساق
انسان آخر ، وانكم لتعرفون جيدا أنه يحصلت
العاشقين ان يصلا الى حد يتشابه فيه لون عيونهما
والتعاضل نظريهما وتطابق نبرات صوتهما وكلماتهما
•• نعم يحدث أن يصاب العاشقان المخلصان بظاهرة
التشابه فتكون لهما نفس الحركات واللغات

وكمذا يصل المثل الموهوب الى حد ان يشبه
الانسان الذي يريد ان يأخذ دوره بواحدة الجسد
الآخر للعبه وحاصه لتسهر
وتعجز وجوه الهروب من محاسنه
المخرج هو من اجهه والى
الانسان يخلع على الحياه ثوبا استاكيا حين لا يلبس
الناس وحدهم ، بل والحياه معهم ، فكل من المؤكد
اننى امتحك قلبى وروحى حين امتحك حتى عسى
لكل شئ كل ما فى الوجود شكلا اسماويا وبصير
الى كل شئ «روح» ٠٠ «ان الاحياء» هو الاسم الذى
اللقى على الظاهره التى تركز فى نفع الروح من كل
شئ يحيط بنا ، وحينئذ تصبح شجره البلوط
ملقه القابه مثلما صار الاسد ملك الحيوانات ،
وعسر الريح شاما حسبا ، وتصعب النار سحر
سبطاوس والعيره امراه ، انها تصبح امراه لانها
تسبح دون شك

ويستطيع المرء أن يفهم أعماق إنسان آخر ،
ويتفهم شخصيته بواسطة عاين الظاهرتين
الناجتين عن الحب الكبير وهما التشابه والأحياء ،
وعن هذا الطريق يبدو لي اتفاق ظاهرة المسح من
ناحية الممثل ، وهكذا نجد أنفسنا أمام شيء مغاير
للمحب الذات النرجسي وللعيل إلى الاستعراض .
تترى كل وصلت عن طريق تحطيم المسح إلى
معالجة الحكيم الأولين ، التخليد الاجتماعي ،

لحظه حساسیت

بمركزها الحاضر في هذه اللحظة ،
الآن ، الحاضر اليكم حديثا مجردا ، اما
في لحظة بالذات فإن الحاضر يتبدى لنسائنا
بطريقة مادية ، يستطيع ان يمسك به وان يلمسه ،
ويحلال شرارة الحاضر المعاصرة فإن هناك أشياء تمس
حواسنا كلها ، لا تلتق عند أعيننا وآذاننا فقط ،
بل تشمل جميع أجزاء بشرتنا ، تتناقل علينا
الاصوات والأشكال والألوان والموجات المتنوعة من
كل جانب ، ان العالم يلمسنا قادما من كل ناحية
فتفتحه له حواسنا الأذرع ، وفي كل لحظة من لحظات
الحاضر نجد كيانا كله متيقظا كالمدينة الحاصرة
في كل لحظة من لحظات الحاضر يحس المستمع
الى مدح ويشرق ما كان منتظرا أن يحيا ، ويلعب
كاليرق ويصبح في التو ماضيا ، تتحول فكرة
المستقبل المجردة حين تتحك بالواقع الملمس
وتستجيب الى ذكرى وماض مجرد ، وهكذا لا توجد
الحياة ولا يتحقق الواقع المادى الا في اللحظة التي
يبريق فيها الحاضر ، وهذه اللحظة بالذات هي التي
يمكن للمرء ان يمسك بها .

أليس من المذهل أن نقرر أن الشيء الذي يتحدث عنه الناس كثيرا وأعني به الماضي والمستقبل هو



لو أنني أدن أخبرت إنساناً ووضعته في صراع مع مكعب من الهواء ، وقامت بين الإنسان والهواء حركة تبادل وفق إيقاع معين لاستطعت أن أخلق ماضي الحاضر الحية الذي لا يمكن للفن آخر أن يحدده .

هذا هو المبدأ الذي عممه مستعمله تماماً على العمل الفني ، فكذلك هي ظاهرة المسرح ، أو فن الحاضر .

لتحلل الآن هذه الآلة التي هي الإنسان ، ان الحركة تسبعت من عموه الفكري وتحلل الحركة إلى مواقف وأحداث صريحة وإشارات ، الموقف هو الفاعل ، والحدث هو الفعل ، والإشارة هي المفعول أو متعلق الفعل ، الحركة إذن هي لفة ثم أنها تصبح وسط نشوة الإيقاع رقصاً ، يطلق الإنسان من صدره صوتاً ويشكل عن طريق تغيير هيئة جسمه الحركات ، ويخلق الحرف عن طريق شفتيه ، ثم يخلق المقطع عن طريق الجمع بين الصوت والحركة ، وفي النهاية تطور الكلمة ثم الفعل والفاعل والمفعول . والكلمة لفة أخرى تصبح ، وسط نشوة الإيقاع ، غناء ، ليس هناك انفصال بين الحركة التي هي توتر عضلي تدعاه حركة التنفس وبين الكلمة التي هي نتاج تنعبي يسنده توتر عضلي ، فهي نفس التركيب إذ ليس هناك فارق بين حركة وكلمة ، فالكلمة هي استلافة فم ذات معنى تنطق في الفضاء ، وهكذا فإن الإنسان الذي يتحرك في الفضاء ويحدث تبادلاً بينه

شيء لا وجود له وإن الشيء الذي يوجد ، وأعني به الحاضر هو شيء لا يمكن الإمساك به .

يجب أن نجد لعبة أو تدريجاً يتركز في اقتناص الحاضر وفي بسطه كما ييسط الجند على شيء ما لكي نرى ما بداخله ولكي نحدد ونعدد أوجهه المتواكبة ، والفن المسرحي هو لعبة تستطيع أن تبعت الحياة على هيئة الحاضر على وجه التحديد لا على هيئة الوان وأشكال كما هو الحال في الرسم الزيتي ولا على هيئة أصوات كما هو الحال في الموسيقى . بل على هيئة الصمت وتواكب الإحاسيس .

فلنتحلل هذا الحاضر ، هذه اللحظة الحاضرة التي أحييناها خلال حسيين ثانيتين تقريباً ، أننا ما كنا ندرکہا حتى تحولت فلم تعد من الحاضر ، لقد كانت حركة أو صيرورة ، فالحاضر إذن هو تحول دائم يجري على بساط متحرك ، إنه الحياة في حركتها .

غير أن هناك شيئاً آخر قد حدث ، فبينما كنا نرقب الصمت كان يجري بيننا اتصال وتبادل كانت صدورنا تتبادل أنفاسها ، ثم أننا أخيراً كنا نحيا على إيقاع معين ، إيقاع محاضرة ولدينا كان ذلك يحدث بشكل خفي . . إيقاع محاضرة في أكسورد ، في رطاب ، في راحة بسيطة

الفضاء ، وهذا الإيقاع الضئيل القابل للحدوث في هذه المحاضرة يتوافق سرّاً مع الإيقاع الذي يجري مع قانون الحادية . وليس هذا هو المبدأ الذي يعبر عنه المعصم العديم السمع . يمكن أن نرى في هذه الوساطة الحركة وتبادل والإيقاع ، ويجب أدنى لكي تبعت هذا الحاضر أن نجد آلة تحوي بشكل طبيعي هذه القسومات الثلاث : الحركة والتبادل والإيقاع . ولست أعرف شيئاً لذلك غير شيء واحد هو الإنسان . الإنسان المركب من عود فكري هو مصدر حركة تنبعت منه جميع الفئات ، ومن رقة تنفس هي مصدر التبادل ، وهو الذي يملك القلب ذلك الساحر الذي يخفق على وقع الحياة ، القلب الذي يخفق بانتظام خفقتيه الموجزة والممتدة ، الانقباض والانبساط ، القلب الذي يخفق على الإيقاع الثنائي . وإيقاع القلب ذلك الإيقاع الثنائي المكون من مقطع صغير ومقطع طويل هو الإيقاع الرئيسي في الشعر .

الإنسان إذن هو الآلة الوحيدة التي تستطيع بمش الحاضر مرثياً في لحظة تتلافي فيها جميع حواسنا وتثاني بها معا .

فكريا ، غير أن العاطفة المختارة تنسق في دقة حتى تلمس الجماهير بجبال تشكيلها ، وقد يحدث نتيجة احتكاك الفاظ كلوديل بالإنسان أن تعثره حالة حسدية ما خارج نطاق الإدراك العقلي .
والعن الدرامي بفضل حاسة اللمس هو أساسا عملية حسية جسدية ، والعرض المسرحي اختلاط جماعي ، هو ضمة حب حقيقي ولقاء حسي بين مجموعتين إنسانيتين : أحدهما تفتتح والأخرى تلمس وتنفذ ، ثم يصيبحان مجموعة واحدة متداخلة . . ومن أجل هذا كان المسرح يمثل الحدث بشكل جوهري ، ثم أن الحسدية لا يمكن إدراكه إلا في اللحظة الحاضرة ، إذ ما هو الحدث ؟ إن الحدث مركب من ثلاثة عناصر : الماضي ، والمذكر ، والمؤثر ، الأعداد والحدث نفسه والنتيجة ، والأعداد بطيء



إنه المستقبل أو العنصر الحياضي في المستقبل ، وتقرن الحدث وفجأة يشع البريق خاطفها في اللحظة الحاضرة ، ثم تأتي بعد ذلك النتيجة الممتدة التي يسمونها الماضي . ولحظات الحدث الثلاث هي : الصعود البطيء للرغبة وبريق الإخصاب ثم الحمل البطيء هو الآخر .
وفن المسرح باعتباره أصلا على حاسة اللمس هو قبل كل شيء فن الاحساس ، فهو على تقيض جميع العمليات الفكرية .

وبين العالم الخارجي لن يلمس عيوننا وأذاننا وحدها بل جسدنا كله ، إنه لن يصل إلينا غير حساسية السمع والبصر فقط ، بل عبر حاسة اللمس ، بل وعبرها بالذات .

واعتقد أننا نعيش في عصر نستطيع أن نجذب الانتباه فيه إلى أهمية حاسة اللمس ، لقد سبق أن صور الإنسان في عصر النهضة ، بل وقبله في أيام الباحثين عن حجر الفلاسفة معاطا بهالة مفاطيسية ، وقد كان معروفا أن الإنسان هو جهاز إرسال يبعث موجاته ، كما كان معروفا أنه يتصل بالآخرين خارج حدود جسده وأنه يطلق تشعاعات حوله ، ولقد تأكد لنا ذلك في أيامنا هذه بالدليل العلمي . نحن أجهزة إرسال موجبات وأهم حواسنا وأقدراها وأنجمها هي دون اعتراض حاسة اللمس ، ويمكن القول بأن اللمس هو الحاسة الفاضلة السحرية .

وحينما جعلت الصبغ يسود منذ لحظات حدثت ظاهرة جسدية فيما بيننا ، أخذنا تتلاصق عن بعد وعشنا سر الوجود ، وحينما نقول عن ممثل أننا نستشعر وجوده فاننا نمعن بذلك قدرته المفاطيسية على الاجتذاب ، وحينما يخطو الساحر في القسابة للقاء مستكشف في خيمته التي تبعد خمسين كيلو مترا وإلى ثم يستنه أحد عن مكتبه في ليل وند المستكشف قد لمس حواسه فلا يدري متى أن يكون يكون الإبصار فرعا من حاسة اللمس ، وإن يكون السمع كذلك ، أي أن هناك ما يلمسنا عن طريق العين وعن طريق الأذن ، ونحن يفسال في الكتب الدينية « منته رحمة الله ، فليست تلك صورة شاعرية بل هي صورة واقعية ، لقد أدركته ولمسته ولم يبتكر الناس عيشا قولهم « يد الله » ، فالقدسيون يلمسهم الله بلطفه ، وقد قال موليسر « أن أول قواعد المسرح هي الرضا » وأنه محق ، ولكن ما هو الرضا ؟ هو أن تفتح أولا طريقا إلى الحب وهذا حق ، غير أن راسين يضيف إلى ذلك في مقدمة مسرحيته « بيرنليس » يجب أن يرضى المرء الناس وأن يلمسهم ، حقا أنه يقول ذلك وفي ذهنه ذلك المعنى المائل في القرن السابع عشر : أي أن يؤثر في نفوسهم ، ونستطيع نحن في عالمنا الحديث أن نوسع تعريف اللمس « لنجعل يشمل اللمس الجسدي ، يجب أن نرضى النفساني وأن نلمسهم ، أن ذلك هو ما يمتح الفاظ كلوديل ميزتها السحرية ، وقد يكون كلوديل أحيانا غير مفهوم

فى البداية) وهو ما جعلهم يضمّنون الفن الدرامى
فنا آخر هو فن التمثيل ، ويتركز فى التمثيل فى
تحويل الكائن البشرى غير المنظم الى آلة منظمة ،
وهو فن معقد أحق وليس ممكنا الا بفضل
الازدواجية الكامنة فى كل انسان ، ازدواجية ذاته
وشخصيته ، وهو فن موزق لأنه يفرض من ناحية
اشغال حساسية الممثل وتشغيلها الى حد الجنون
ثم انه يفرض من ناحية أخرى شحذ ارادة الرقابة
الدائمة على الذات ، وهكذا يتبلور فن الممثل فى أن
يحقق هذا الشيء المتناقض تماما وهو الإمساك بزمان
استغاثية ، وإذا كانت ظاهرة المسرح هى فن الحاضر
فإن فن التمثيل هو فن الإرادة .



بعد أن عشت محنة الشك ، وبعد أن أدمنت
المسرح بما فيه من خجل وكاذب ، وبعد أن
التجأت الى الحياة ولاخبطت مذعلاتها ونائية الكائن
البشرى ومعنى اللعب النافع والوحدة والقلق ،
عادت ظاهرة المسرح الى الظهور من جديد رئيسة
وملحة فى نفوس الناس الى الاجتماع ليستعيدوا
السعة ويخففوا من آلامهم ويبتلوا نشاطا
وحياة .

بعد أن استجدنا إيماننا أعق رسوخا مما كان
رأى المسرح فى أعما أحمل مهمة تأخذ من الفن
... سينا لا نستطيع عدم ممارسته
مثل الخطيئة .

يعكس أن قسيسا كان يتناول عشاء مع أحد
أطباء التحليل النفسى فقال له هذا : « الآن ياسيدى
لم يعد كرمى الاعتراف مقصد من يريد التطهير
بل عيادة التحليل النفسى التى يشعر فيها براحة
أكبر ، إذ لا يعيش الانسان فيها على ركبته ، بل
يستلقى فى استرخاء على أريكة وهو ما يقتضى
منه أكبر » .

فاجابه القسيس :

« أنت محق يا عزيزى الطبيب ، غير أن الفارق
بيننا هو أنك لا تمنح المفرة » .

لسنا نملك ، نحن الممثلين ، الحق فى منح
المفرة ، وليست لنا قدرة الأطباء على منح الشفاء .
غير أنا كثيرا ما نحس أننا خفنا عن اخواننا الأهم
وأعدنا لهم الثقة بأنفسهم ، وذلك فى يقينى ما يمتلئ
الذبل الكبير الكامن فى مهنتنا .

وها نحن إذن بعيدون عن الأدب وعن المسرح
لكونه . وليس هناك من غير مسرحيين الأدب
والمسرح غير الشعر ، ولكن الشعر التشويش
المسرح أكثر قدما من الشعر المشاغل من طريق
الكتابة ، وأنا لنجد فى القصيدة الدرامية الشاعر
القديم الذى كان يفتى ويرقص أمام الآخرين مرتجلا
من ابتدعه هو فى ذات اللحظة ، ولم يحدث الا فيما
بعد حين تدهور الفناء والرقص أن أخذ الشاعر
يكتب ثم يحصل غيره يتلو شعره ، لقد لجأ الانسان
الى الأدب لأن الشعر الكامل - أعنى الشعر المسرحى -
كان يتدهور ، وحينئذ أخذت القواعد النحوية تتقدم
العروض الشعرى ، ولكن إذا كانت القواعد النحوية
هى الأساس فى الأدب فإن النطق العروضى هو الأهم
دون معارضة فى المسرح ، فالنطق العروضى هو
التنفس ، والتنفس هو التبادل ، والتبادل هو
الحياة الحاضرة .

اعتقد الآن اننى أظهرت من زاوية الحاضر أن
المسرح فن مستقل حقيقة عن الأدب وعن الفنون
الأخرى ، وقد يتعرض على بأن المسرح فن غير نقى
لأن الانسان أداة هشة غير طيبة (وقد ذكرت ذلك

الساعات

بقلم حنا عبدا الغزييز



ترانا حل ملكنا الزمن الدوار في يدا

بقود جماحه السباق ملحمة وبطولة

وبوقه اذا شطنا

وببطله ونرخيه

ونرجع ما انطوى من سيره النوى

نكتب ما تشهى القلب ..

نبحثه ونحييه

ونوقف تبضه السفاح ، نكتم ومع خطواته

وما سفكت ليليه

وقسوة مدية حزت صفارا من اصاب

لطانا لم نزل زغباء يثبت ويشها الأخضر

وترجف ان سها عنها جناح الام يدقيها !

اذن يا جرحنا المنزوف يا لهف الهوى فيه

وياسيل الدموع المر في صحراء وادينا

لماذا نترك الساعات تغلت من اصابنا



وبترك سيلها المجنون يفتال المنى فينا
 وتغشق لحننا البياض
 وتنهشنا وتردينا
 تمر بنا فلا نحيا دقائقها ، ثوانها
 ويرجعها . . وهل عادت بنا يوما لها ليلها ؟
 ونبكي ركضها المجنون يحرق نبتنا الأخضر
 ونحن ونحن من أروحي
 لها الأسباب فانقلبت
 ولم ترجع ثوانها
 كأننا قد ملكنا الزمن الدوار في يدنا
 نقود جماعه السبائك تلجمه وتطوبه
 ونوقفه اذا شئنا
 ونسقطه ونرغيه !!

أشياء القوي

عن فكرة للكاتب الأمريكي هايكل فوستر

بقلم
رسم
كا هيليا مسيحه
سعد عبد الوهاب

بل هي أشياء هينة ويسيرة
كما سترى ..

هنا ما يفعل اليه عبد الحميد سامي الآن
وهو واقف ينظر من نافذة غرفته الى الطريق
القضاء حوله تمنع بالحركة والمزح ..
ويحس ان حاجته ان يتذكر تلك المطالب العظيمة ..
لما كان في عمر .. ستمتها واضحة في ذهنه ..
لقد يعض بضع كلمات فاهت بها

ذات مساء ، منذ ثلاثة أسابيع خلت .

يعمل معه في تلك السنة اوراها هامة
هي التقرير السنوي للجمعية العمومية ..
فيه ارقام كبيرة وقرارات خطيرة
وجلس ليستوثق من بياناته ..
فقد يكون مستقبله ورقابته جزءا منه ..

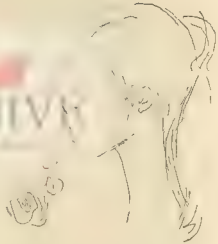
وقلب الصفحة الأولى
الأرقام تترأص امامه ،
وصاحت به نادبة :

يا ابتاه .. انظر يا ابتاه ..

ورد عليها : كتاب جميل .. ما احلاه !
نقلت له : هل تقرأ لي قصة منه ؟

واسكنها بقسوله : ليس الآن .. ما عرزي ..
فيما بعد .

فيما بعد .. يا صغيرتي .. ليس الآن !



سعد عبد الوهاب

انها اشياء لا نبالي بها وقت حدوثها
لينة يدريها انت مشغول في امر يهيك ..
او صوت تنعطف فيه بارقة أمل ، فلا تحفل
بالاصغاف اليه

.. هذه الأشياء سوف تتذكرها اذا انهارت
الحياة حولك فجأة

ثم ترونك وحيدا تعاني من انقائها ..
هي ليست مطالب عظيمة لو بدرت فيها الآن ..
ولا خطط حليلة اشغال كالتي ترسمها لمستقل

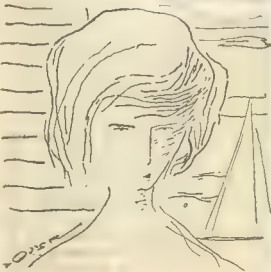
ليس الآن .. فيما بعد ..
غير ان ناديه ظلت واقفة الى جانبه
ابت ان تتحرك .. لكم هي مطمئنة وهي الى
جانبه
ومغرق في اوراقه يدقق فيها مرتين ..
ويستعرض في ذهنه رد فعل حملة الاسهم
والشركاء ..
وارقام الاستهلاكات والارباح والاحتياطات ..
وصباحته به ثابته : هل تقرا لي قصة ؟
واسكنها بعوله نسس آن .. يا عزيزي ..
سما بعد ..
فيما بعد .. يا صغيري .. ليس الآن !



ليس الآن .. فيما بعد ..
متى يا ابتاه ؟ أمي قالت ان اذهب اليك ..
الا تراها مشغولة بشئون البيت ..
ومنهمكة الآن في اعداد الطعام ..
انظر الى هذه الصورة وشاهدها ..
الا ترى جمالها وروعة الوانها ؟
ورد مقتضبا : نعم .. انها لصورة جميلة ورائعة ..
ان عملي هام يجب ان اتيه الللة ..
وقراءة تلك القصص تؤجلها ليوم آخر ..



نادية ما زالت قابعة الى جانبه ..
وكتابها مفتوح على ركبتيها ..
تشدها صورة الائمة ..
فلا تحول عينها عنها ..
وقت طويل مر وهي صامتة ..
وهو الى جانبه يدرس اسعار السوق في السنة
الماضية ..
ويقارنه بأرقام السنة ويبحث مشكلات البيع ..
وحصص الاستهلاك .. وتوزيع الارباح ..
ومشاكل الموظفين وميراثية الاعلانات !
وللمرة الثالثة صاحت ناديه : هذه الصورة
رائعة ..
يا ابتاه .. لا بد ان القصة رائعة ايضا ..
الا تريد ان تقرأها لي ؟
ليس الآن يا عزيزي .. فيما بعد ..
فيما بعد .. يا صغيري .. ليس الآن ..



تكوني واثقة .. في يوم آخر .. مسوف احذرك
طويلا ..
وتقرأ كل صفحات الكتاب وتشاهد فيسوره
الرائعة !

الكتاب متروك على المسند عند قدميك ..
عندما تنهي من عملك ، امرا اعصه بصوت عال ..

حتى اسمعك جيدا .
فيما بعد .. يا عزيزي .. ليس الآن
ليس الآن .. يا صغيرتي .. فيما بعد !

والديم جد لده باستحاء ولمس هذا الكتاب .
ويسترجع في ذهنه صورتها ..
أو لمسة يدها وهي تربت على كتفه ..
في حنان .. واستعطاف .. وتمهل ..
اليوم ، يتناول الكتاب وينظر اليه نظرة حاسرة ..
كل الصور تنهم .. جميعها تشير نحوه وتستفز
اشحائه ..

وهذه اللب التي وضموها الآن في كومة مقدسة
نظر اليه ايضا وتنهمه ..
قله يغضب حسرة واسى ..
واهدد حقدته المرير ..
السائق التهور ..

لسائق الثمل الذي نهب الشوارع بسيارته
عديمه ..
فان السيارة للأعائلة التي تمرجت شمالا ويمينا ..
ومستكة في قتل انسان خطأ ..
لم يعد يحقد الاب على سائقها
ولم يعد يرى زوجته شاحبة صامته ..

ظل يقرأ في الكتاب وارتفع صوته حتى تسمع ..
دات وم كانت فتاة صغيرة تعيش في كوخ بالغابة
الكنسفة ..
كانت جميلة ورقيقة .
وبلغ من جمالها ان الطيور كانت تنسى غناها
لتنطلق اليها ..
ثم جاء يوم حدث فيه ..
كان يقرأ في الكتاب وارتفع صوته حتى تسمع
هي ايضا ..
ولعلها تسمع !



الذرة

بقلم الدكتور محمد محمود فالح



أذكر بين هذه المحاضرات أحداها « عالم الذرة »
وأخرى « من أخبار العلماء المحدثين » - كما
أقبت عن الطاقة الذرية في مصر محاضرات عديدة
في الجمعيات العلمية وفي المجمع المصري لثقافته
العلمية وفي الاتحاد العلمي المصري وفي المؤتمر العلمي
العربي ، وكتبت عنها مقالات عديدة في الرسالة
منذ أربعين سنة وفي الكاتب المصري منذ مشرين
ها .

وتطورت الدنيا في سرعة عجيبة منذ سنة ١٩٣٩
ويعرف أن كشف « أوتوهان » الانشطار النووي .
وإذا كان الانشطار النووي قد أصبح خطيرا على حياة
الإنسان فعلى بناء على هذا الكوكب الوديع
الدور ، مدخلت جماعة السلام الدولية وأصبحت
عضوا في مجلس السلام العالمي ، وأقبت في مؤتمراته
البحوث في كولومبو بسيلان وفي بيمباي بالهند في
مؤسسة الطاقة الذرية وفي استوكهولم في مؤتمر
التعايش السلمي ثم في الاتحاد السوفييتي .

علمت أن الدولة عندنا تهتم بحركة السلام
وتوليها عنايتها وترحب بتدعيم هذا الكيان لصالح
المواطن العربي ولصالح الإنسان .

نرى ماذا أقدم اليوم من مقالات في المجلة ؟ وماذا
أكتب ؟ وأمامي هذا المحصول الكبير والدكريات
العزيرة والجهد الذي أقبت فيه عمري .

وها قد وضعت أمامي بعض الذي ذكرته من
عملي ومن أعمال غيري ممن ييزني في هذا الميدان
فماذا أكتب وماذا اختار لهذه المقالات ؟

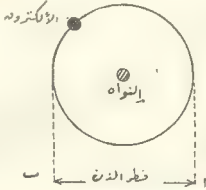
والحق أني مدرك صعوبة الأمر على السكاك
عندما يكون المحصول أمامه وفيرا ، والتقدير المطلوب

حظير يستأثر بحدث الناس في هذه
السبب التي نعيشها ، ومادة
عنه شغل الأذهان وتكثر فيها
المنافشات ويطول فيها البحث ،
الطالب والاستاذ والعامل والموظف ، فسمع كل
يوم كلمة الذرة تارة والطاقة الذرية والقتال
الذرية تارة أخرى .

سأعيش إذن مع القارئ في عالم الذرة
الطاقة الذرية ، وهي التي طالبت إليها
الكتب واستمعت بخصوصها العديد من المحاضرات
ودخلت من أجلها الكثير من الجبال وخالطت في
سبيلها عددا من أئمة العلماء ، فاستمعت فيما
استمعت إليه للعالم « أنريكو فرمي » الإيطالي في
سلسلة محاضرات ألقاها في السوربون ، تلك
المحاضرات التي لفت فيها نظر علمائها إلى التأثيرات
الخطيرة على نواة الذرة ، وهي البحوث التي نال
من أجلها جائزة نوبل بعد استماعنا له بعام واحد ،
كما حضرت على « دي بروي » الفرنسي صاحب
الميكانيكا الموجبة ومدام « كيري » صاحبة النشاط
الإشعاعي و « جوليو كيري » صاحب العناصر
الإشعاعية الصناعية ، كما تابعت في مؤتمر
الجسيمات المنتهية في الصغر بحوث « ديراك »
الإنجليزي و « باولي » السويسري وغيرهم .

إنما ذكرت ما تعيه ذاكرتي من أعمال هذا
العصر الذي يسمنه بحق العصر الذري ، بل
حاضرت عن الذرة في أوروبا والشرق : أذكر على
سبيل الذكرى محاضراتي العامة في بغداد في
القاعة التي كان اسمها قاعة فيصل ، واسمها اليوم
قاعة الشعب . اسم جديد محبب إلى السماع ،

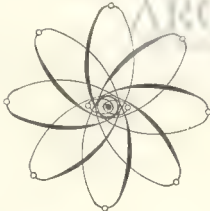
المحدثين عالما شمسيا كاملا ، فهي تتكون في جميع العناصر من نواة هي شمس وسطى تدور حولها سيارات متناهية في الصغر يسمونها الكترونات ، وهذه الألكترونات تدور حول نفسها وحول نواة الذرة كما تدور الأرض حول نفسها وحول الشمس .



نموذج الهيبروجيه

(شكل ١)

هذه الذرة هي أشبه الفرات المرولة



شكل (٢)

هذا الشكل يمثل ذرة النيون وهو العنصر المستخدم في الإضاءة
الاملابات ويكون حصول نواته الوسطى عشرة إلكترونات اثنان
قريبان وثمانية سبعة كما في الشكل

ولعل وصفنا للذرة بأنها عالم شمسي يتكون من
شمس وسطى تدور حولها جسيمات ، هو أولى
وسائل التبسيط في هذا العرض ، فهذه الجسيمات

منه ضئيلا ، ولكني سألقى بدلوى قابلا هذه المهمة
المصيرة لأعيش معك أيها القاريء فترة أخرى من
العصر هي أحب الفترات عندى وأعظم ما تصبو
إليه نفسي .

على أني أبدا بتقنين هذه المقالات والبحوث
افساما ثلاثة :

- القسم الأول خاص بالذرة .
- القسم الثاني بالطاقة الذرية .
- والقسم الثالث بالقياس الذرية .

وسيعلم القاريء وهو يطالع هذه المقالات أن
البشرية قد خطلت مع « بكارل » Bequerel
الفرنسي منذ سبعين عاما ومع « أوتوهان »
Auto-Hahn الألماني منذ حوالي ثلث قرون
خطوتين حاسمتين ، فاما مدنية فوق التصور
نستطيع فيها ما لا نستطيعه اليوم ، واما مفاجأة
مخزنة قد ينمحي معها الكوكب الوديع الذي نعيش
عليه .

متنقلين بين معابدهم في الليل البهيم على ضفاف
النيل الخالد ، أدرك الكهنة من قدام المصريين أن
للكوكب حركة تستمر طول الليل وأنها تتكرر من ليل
إلى آخر ، ويقيني أن هؤلاء أدركوا أن الكوكب
حركة تختلف عن هذه الحركة للنجوم .
مضطربين حول أفهامهم في الليل البهيم لم
يهر الفراعنة يرفون السماء عروجه .
على حد عقولهم أدرك رعاة القنق من الكلدانيين هذه
الحركة للنجوم والكواكب .

وفي حضن الزمان الذي يخيل إلى أنه لا ينتهي
أدرك هؤلاء وهؤلاء أن هذه الحركة للنجوم والكواكب
لا تتبع في سيرها المصادفة المصياء ، إنما تسير
وفق قوانين ثابتة لا تتبدل ولا تتغير ، هذه القوانين
لم تتضح بطريقة لا تقبل الجدل إلا بعد الأعمال
الخالدات التي خطها كوبرنيك البولندي منذ خمسة
قرون ، تلك القوانين التي أثبتت فيها أن تلك
الحركة للنجوم التي نراها ليلا من الشرق إلى الغرب
ما هي إلا حركة للأرض حول محورها من الغرب
إلى الشرق ، وأن الأرض ليست مركزا للكون إنما
هي تابع لأحدى نجومه الشمسي ، فهي تدور حول
نفسها وحول الشمس .

بومس الزمن وكثر وجاء الفرنجة وربة الاغريق
فايدركوا أمرا آخر له خطره ، ذلك أن المادة تتركب
من ذرات ، وهذه الذرة التي كانت في نظر العلماء
إلى عهد قريب جزءا لا يتجزأ باتت في نظر العلماء

« حوسب » ل الذرة وردت في اذال منسوبة ل سيدنا علي قال :

« اذا فتحت الذرة تجد في قلبها شمساً » .
وقد ذكر المؤلف ان سيدنا علي هو خليفة المسلمين ، ويحتاج هذا الموضوع الى بحث ، واننا لنجد شيئاً شبيهاً بذلك في شعر المطار ، وقد اورد ذلك الاستاذ المرحوم عبد الوهاب عزام في كتاب له عن هذا الشاعر الفارسي .

على ان ارستطاليس هو الذي قسم المواد الى اربع :

الماء ، والنار ، والتراب ، والهواء .

اما العرب فقد زادوها ثلثاً :

الكبريت ، والزئبق ، والملاح .

ولست هنا بصدد ان اسرد تاريخ الكيمياء عند الأوروبيين وغيرهم في خلال القرون الوسطى ، حيث طغت الشعوذة وحيث ظل العالم قسرونا عديدة لا يتقدم في هذا الباب ، ولكني اذكر مثلاً من الادعاء الكاذب الذي عم أوروبا خلال هذه الفترة ، ويطيب لي ان اذكر مثلاً ذكرته في اكثر من محادثة وكتاب .

ادب « جيمس برايس » James Price سنة 1742 في إنجلترا انه توصل الى تحويل المغادن الى ذهب . هذي ملك جورج الثالث نماذج من هذا الذهب البليدي ادعى انه من تجاربه ، واراد العلماء التحقق من صحة دعواه فدعاه فريق من العلماء بالمجمع العلمي الانجليزى ومن علماء اكسفورد ليقوم بعمل التجارب في حضورهم ، وبعد ان ارجأ التجربة مرات عديدة حضر امامهم ، وطلق يقوم بتجاربه والكل بين بقطة ولهفة ، وأخيراً شرب « برايس » من يودقة كانت بين يديه ، وعوضاً عن ان يرى العلماء الذهب الزئبان شاهداً الرجس وقد سقط ميتاً بينهم ، وهكذا انتشر « برايس » امام المجمع العلمي تخلصاً من عار الادعاء ، وهكذا اتضح ان الموضوع الذي ادعاه من تحول العناصر بعضها الى بعض كان فوق مقتدره ومقتدور زمانه (١)

(١) لقد امكن الان الحصول على الذهب من الزئبق بالنوسبال الذرية الحديثة والتي تتكلف مبالغ طائلة تفوق قيمة الذهب وزناً بوزن .

يطالع القاري شرحاً وافياً ل اجراء المحنوب في هذا الشأن في كتاب « الذرة ومستقبل العالم » وطابعه في ميشيغو . Dempster في امريكا في صفحات ٤٥ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ و٥٨ ولم يكن هذا الحول مجدياً

سواء الموجود منها داخل النواة أو الدائر حولها ليست جسيمات فحسب ، واتما جسيمات وموجات في الوقت ذاته ، فهي على حد تعبير « دي بروي » De Broglie صاحب الميكانيكا الموجية جسيمات تستصحب أمواجاً ، وانى لا اشرح الفكرة هنا عند « دي بروي » كما لا اشرح هنا مبدأ « باولي » Pauli الذي يقرر ان هذا الالكترون الدائر لا يمكن وجوده في حالة كم معين ووجود غيره في حالة الكم ذاته ، ولقد شرحنا باختصار فكرة الكم عند « ساكس بلانك » في مقالنا في المجلة الخاص بالعالم « نيلز بور » Neils Bohr بل سوف لا اشرح ما يسمى علم التعيين عند « هيزنبرج » Incertitude de Heisenberg الذي يقول اننا لا نستطيع كما اعتدنا في الميكانيكا الكلاسيكية ان نعين موضع هذا السيار وسرعته في آن واحد كما اعتدنا تعيين مسار الجسيمات العادية ، فان نحن حددنا موضعه فاننا لا نحدد سرعته الا باحتمال معين ، وان نحن حددنا سرعته فاننا لا نحدد موضعه الا باحتمال معين ، بمعنى اننا لا نستطيع ان نكلم عن الموضع والسرعة لهذا السيار المتفاهي في الفسلة داخل الذرة بالدرجة ذاتها من التعيين .

كل هذا حدث في النصف الأول من القرن العشرين الذي بعث فيه وثار على صاحب النظرية النسبية المعروفة بالنسبية الخاصة وصاحب فكرة المجال الموحد الذي وسبق اليه في آخر حياته ، ان يتعرف على هذه الطفرات الحارة في الفكر ويوفق بينها وبين نظرية المجال الموحد التي حاولها قبل مائه والتي جمع فيها في وحدة متكافئة قوانين الذرة على شأنها ونظام الكون على عظمته .

ولنبدا الآن حديثنا عن الذرة لنبحث الفكرة عنها عند الاقدمين فنجد انه قد ذكرها الهندوس في كتابهم المقدس The Vedals ، ونجدها في تفكير لويسيب Luicippe ثم ديموقراط « Democritus » سنة ٤٥٠ قبل الميلاد ، هذا الذي وصف التكون سداً كما وصفه « لابلاس » Laplace في القرن الثامن عشر ، وقد أطلق الاغريق على الذرة كلمة « اتم » Atom والحرف A يعني النفي اي لا واللغز تمو Temmo معناه Cut اي يتجزأ ، بحيث ان مجموع اللغز معناه « لا يتجزأ » .

ولقد طالعت في كتاب صدر في امريكا مؤلفه

الذهب بطرق نعلم اليوم أنها باطلة وغير ذات موضوع ، هؤلاء الناس يعيشون عن الحقائق العلمية ، وكان الدنيا لم تخط امامهم هذه الخطوات الموقفة - هؤلاء الناس تأسف عليهم ورثي لحالهم وهم في واد ونحن في واد (١)

ونتم حديثنا عن اللذة ولنتخسر الحديث فنقول ان جميع المركبات الموجودة في الكون تتكون مما نسميه الجزيئات ، وهذه تكون ما نسميه الذرات ، فالماء مثلا يمكن تحليله كهربائيا الى اكسجين وهيدروجين ، بحيث اذا جمعنا كمية من الاكسجين واخرى من الهيدروجين اتحدوا بعملية معينة وكوينا الماء ، وقد قام بهذه التجربة كل الطلبة في صفوف الدرس ، والواقع ان الماء مركب من ذرتين من الهيدروجين متحدتين مع ذرة واحدة من الاكسجين ، واذا اتحد مع هذه العناصر الثلاثة عنصر الصوديوم تكون مركب جديد هو يبيكرونيات الصوديوم وهكذا ، بحيث ان جميع مركبات الكون - ويعد مئترات الالوف - هي اتحاد لذرات عناصره المختلفة ، فالمنزل الذي تسكنه هو آلاف لانواع من الالاف ، بين العناصر ، وكذلك القاطرة التي تسير ، بل ان المادة الحية ذاتها هي اتحاد لعديد من العناصر ، فهذه القطعة وهذه المادة هي اتحاد للعناصر كلها ترجع الى مركبات معدنية ، تتألف من جزئيات ، وهذه الجزئيات هي مجموعة من الذرات المختلفة .

على ان للكيمياء القوة في فصل المركبات وتحويلها ، ولكنها لا تحول ذرة العنصر الواحد الى عنصر آخر ، ولقد قام الكيمائيون خلال مئترات المئتين ومن ايام دالتون وبرنلي بتحديد عدد العناصر ، وقام مانديليف الروسي بمجهود كبير بالكشف عن بعض الخواص التي جعلته يضع جدولوه المعروف والذي يمكن منه معرفة ما اذا كان نسبة عنصر بين العناصر حسب ترتيبه لها لا بد من وجوده ولم يكتشف بعد ، وبعد كشف « باكزل »

واليوم انقضى عصر الفوضى العلمية والادعاء الكاذب ، بل انقضى عصر كالم العلم فيه سرا في الصدور ، ولم تنفع هؤلاء المدعين طوال القرون الوسطى بوادقهم العديدة وناهم الموقدة وجامعهم المعلقة في الاديرة والمعامل ، التي ظلوا خلفها لا يعرفون الحقائق التي تعرفها اليوم ، وهكذا ساء في عصر عرفنا فيه الكثير مما كانوا يجهلون . عرفنا ان هذه النيران التي كانوا يوقدونها الليل يتلوه النهار كانت لا تحدث حتى عند درجة الاشعاع الا ابتعاد او اقتراب الالكترونات الدائرة حول النواة بونبات عجيبة قسرنا في عصرنا الحديث العالم الدنمركي الدائع الصيت « نيلز بور » (١)

بل بنينا في زمان ايتمنا فيه ان عملية التحول من عنصر الى عنصر تزلزنا اقتحام النواة ذاتها ، هذه النواة التي سنشرح انها واحد على مليون المليون من المليمتري في الطول ، وهذا الاقتحام لم يدركه بخلد كيميائيي القرون الوسطى ان يدخلوه ، ولا عرفوا وسائل الدخول فيه . هذه النواة التي سنخصص لها مقالا في المجلة ، هي في الواقع دنيا جديدة لنا ظلت مثقلة دونهم طوال القرون الفائرة ، واسفر فيزيائيو هذا العصر الذي نعيشه - العصر الحدي - لدخلوها فاتحين ويتحكموها طامعين .

ومع ذلك ، ومع ان هذا الحول لم يدركه ممرقنا واضحت وسائله واضحة ، ومع اننا نعلم اليوم كيف يتحول اليورانيوم من تلقاء ذاته الى راديوم بتعديل في نواته الوسطى ، ويتحول هذا الأخير الى رصاص بتعديل جديد في شمه الوسطى ، ومع ان الانسان صنع لنفسه مواد مشعة جديدة غير المواد الطبيعية ، من صنع لهم

عناصر جديدة لم يكن في جدول العناصر ، فانه مارال في مصر وفي الشرق العربي يبنينا الناس يوتد ، النيران تحت البوداق وبصرفون الجهد والمال فيها لا يتفق ، وهم بذلك يحسابلون تحويل العناصر بمضاهيها الى بعض مل يحابلون الحصول على

(١) يراجع القاري مقالا من هذا العالم المنشور في المجلة العدد ٧٥ - فبراير سنة ١٩٦٣ - من ص ٩٧ الى ص ١٠٢ بعنوان « معلقا أدلة المواظي العالي » نيلز بور .
ولو شاء القاري ان يعيش فترة من العادة العلمية ويرد ان يسبح أعمال هذا العالم الخالد الذي توفي سنة ١٩٦٢ سترأحم محاضري في المجمع المصري للثقافة العلمية التي أقيمتها بعد فتر مقال السابق ، في ٢٠ أبريل سنة ١٩٦٣ ومنشورة في الكتف السنوي الثالث والثلاثين للمجمع بعنوان « الدور العظيم للعالم نيلز بور » في العصر الحدي .

(١) طلب الى احد هؤلاء ، ومن اقرب الناس الى وانا في المدارس استوية ان اذهب الى دار الكتب بفاف الخلق وأعمل على تصفية مطبخي .

نعت محب محب نعت
والناية لا سمر ن
نط سود ولها ديب
والوزة ليس لها تشبه
واضع وقتي وافهمني ان هذه الاعلاف عني الماء والثراب الى
اخره والتي اصبح الا يقع اولاده واحفادهم في مثل هذه التعاهات
والخرافات .

١٦ جراما من الأكسجين ليكونا هذه المرة فوق
أكسيد الهيدروجين Hydrogène Peroxide

واستندت كيمياء المركبات على هذين القانونين ،
ولم يستطع العلماء خلال هذا النظام الكيميائي
العظيم تحويل ذرة العنصر الى ذرة العنصر الآخر ، بل
بقيت الذرة شخصية لا تمس ، تدخل كاملة
بشخصيتها دون تحول او انقسام او دون تفتت
او تهدم في آلاف المركبات ، وتخرج منها بشخصيتها
كاملة لا تمس ، وظل العلماء الى اوائل هذا القرن
لا يعرفون السبيل لتحويل ذرة العنصر الى ذرة
عنصر آخر ، وهكذا ظلت الذرة عالما مغفلا غير
قابل للتغيير .

توى متى تصدع هذا النظام الكيميائي ؟
ومتى تغير هذا الاعتقاد في أن الذرة غير قابلة
للتجزئة ؟ ومتى وصلنا أول رسالة من داخل نواة
الذرة ؟

تقد كان الفضل في ذلك لعالمين فرنسيين هما
« بكارل » و « مدام » كيرى » وكان ذلك في سنة
١٩١٧ . فقد كشفوا النشاط الاشعاعي بعد
أن نتج للأشعة السينية بسنة واحدة ، ولما
كان ذلك في المواد المشعة أهمية قصوى في العلوم
الذرية ، فلما كان هذا الكشف هو في الواقع أول
ملاحظة لوجود القوة لذلك ادعوا الدخول في النواة
العنصرية للعلماء القادمين ، وسرى كيف أن اللص
بمدادهم قد بدأ يدنو من فيه سعادة الإنسان كما قد
دنا من

لندخل إذن النواة ولكن بعد أن نتعرف عليها
وعلى صفاتها - لندخل إذن في المقال القادم هذه
النواة ونقتحم أهم حصن عرفة الإنسان في هذا
الوجود المريب وفي هذا الكون الغامض .

للبيورانيوم وكشف مدام كيرى للراديوم كان عدد
العناصر المعروفة ٩٢ تبداً من الهيدروجين ثم
اليليوم يتلوه الليثيوم وتنتهى بالبيورانيوم أثقل
العناصر ، ثم استطاع العلماء في الستين الأخيرة
- بفضل النشاط الاشعاعي - أن يكتشفوا عناصر
أخرى ، فأصبح عدد العناصر المعروفة
١٠٢ عنصر فاستجد على ما نعرفه ما يعرف بالكيريوم
من اسم مدام كيرى والفيريوم من اسم أتريكو
فيرى والإينشتاينيوم من اسم ألبرت أينشتاين
وغيرها .

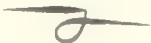
ونستطيع أن نلخص علم الكيمياء في قانونين
أساسيين هما :

(١) قانون النسب الثابتة ، وهو الذي ينص على
أنه إذا اتحد وزن معين من عنصر مع وزن
آخر من عنصر ثان فإن هذين العنصرين يتحدان
دائماً بهذه النسبة .

بمعنى أنه إذا اتحد ١٠٠.٨ جرام من
الهيدروجين مع ٨ جرامات من الأكسجين لتكوين
الماء فإنه يتحد ٢.١٦ جرام من الهيدروجين مع
١٦ جراما من الأكسجين لتكوين هيدروكسيد
الماء ، ويلاحظ أن ٢.١٦ هو ضعف ١٠٠.٨ كما أن
١٦ هو ضعف ٨ .

(٢) قانون النسب المتضاعفة ، ينص على أنه
عنصر كالهيدروجين متشابه مع عنصر آخر كالكربون
كالكسجين نسبة ثلاثة ليكونا مركبا معينا كالماء ،
فإن هذين العنصرين يتحدان بنسبة أخرى عديدة
صاحبه ليكونا مركبا آخر لا يحوى غير العنصرين
المذكورين .

فتتلا يتحد ١٠٠.٨ جرام من الهيدروجين مع



دوفريه دومييه

١٨٠٨ - ١٨٧٩

بقلم الدكتور نخيمه عطيه

بإذن عن الشخصيات

نعرض هذه الصفحات لقصة المصور هونوريه دومييه عرضاً درامياً ، ومن الطبيعي أن تلقى في حياته بآبيه وأمه وزوجته وبالحامى الذى اشتغل عنده في مطلع حياته وببعض زبائنه المترددين على مكتبه . وقد استقينا مرصنا لهم من تصاوير دومييه ورسومه الساخرة الريرة التى ترخر بها يدور في أروقة المحاكم ولواعظها .

ثم تلقى بغيلبيون الصقلي الذى قاد مع دومييه حملة عنيفة على الحكم الملكى في عصرهما وقد زج بدومييه من أجلها إلى السجن وخرج منه أكثر ممتاً للملكية وللملكين من ذى قبل . وقد التقينا عرض هذه الأحداث أن نعرض حديثاً متخيلاً على لسان الملك ورئيس بوليسيه وأحد قضاته .

ثم نظرنا إلى صتيلى دومييه المصورين دوبيوى وكوروى . وقد سجل التاريخ لهذا الأخير لقبه الإقليمي نحو صتيلىيه الكبير المعجوز دومييه بعد طرده من عمله لـ «الشيخوخة» أو «التأريخى» كما كان يطلق عليها . ثم نشرعنا لنعرض الصور الكبير فرانسوا ميه بلن دومييه ونخيلنا لذلك أنه الرسول الذى حمل خطاب كوروى إلى الكليجسوز الكبير دومييه .

== ١ ==

الآب : (بعلمى) احزمى الامتعة يا سيسيل . جهوزى الخائب . هيا ، هيا .

الأم : ماذا دهالك يا جان ؟ احزم الامتعة ؟ إلى أين نعرضه أن نذهب ؟

الآب : إلى العاصمة ، يا سيسيل ، إلى العاصمة . سننترد لبناء الخامل إلى حيث الجيد والشهرة .

الأم : أوه ، يا جان ، هل نلوى أن نرحل من مارسيليا إلى مشنا فيها كل هذه السنين ؟

الآب : لم تعد مارسيليا المكان المناسب لى وكوامى يا امرأة . إن من يقرضى الإسماع مثلنا لا بد أن يقيم صوب العاصمة . إن لفاضى العاصمة لا يجد أن نقل حبسبة هذه البلدة الصغيرة . لا بد أن نصل إلى إسماع من يدهم الجهاد والنفوذ .

الأم : أوه ، ولكن متجرف ؟

الآب : (ضاحكاً في ازدراء) متجرف ؟ هذا كتجر العفيري بيع الزجاج ؟ هل تعتقدن أنه يمكن أن يقف حجر عثرة في

سبيل صتيلى كسامر يا امرأة ؟
الأم : ولكنه يقيم أودنا على أى حال . ولا نس صغيراً هونوريه . أنه لا زال في السابعة من عمره . كيف يمكن لإسره فغيره مثلنا أن نعي في تلك العاصمة التى لا نرحم فيها ولا جوعان ؟

الآب : وهل بأنه شاعر موهوب مثل بهذه الصماب ؟ (بعزم) كلا ، يا امرأة احزمى الامتعة أنا شاعر وساجسى وراه الجيد ولو كان دوما وساخلف أوساط الشهراء في القصة حيناً إلى ما أريد . سيثير إلى الناس لعب الطول بلجائهم وبقولهم ها هو جسن - بالهست دومييه الشاعر الذى يكتب الإشعار اللاسيكية الرعينة الحزلة (يفسك لشكة فميرة) لو بقى بيع الزجاج مشغوراً في مارسيليا لا بلغ الجيد الذى بلغ إليه .

الأم : لكن ، الحياة في مارسيليا ميسرة . أنت مائلها ليسج الواح الزجاج في متجر الصغير ول المساء تكتب اشعاراً وتقرأ على . ورغم لغة فهم لها فانا مستمتعة بما تقرأ به الذى . ماذا تريد أكثر من ذلك يا جان ؟

الآب : (ساطعاً) كفاه هراء يا امرأة ، قلت سنرحل إلى باريس ، وسنرحل . سنرحل .

== ٢ ==

ولكن كم هو بطيء مجريه الجيد في العاصمة الكبيرة . تراكتت الديون على الشاعر الكلاوى في موبته وحرف الابن الصغير في العاصمة السكبيرة شلف الجيش في الاحياء الفقيرة ، والشاق الكثيرة حيث يوقع المحضرون المعجوز على الامتعة المزيفة وإذا كان سيظهر لاسم دومييه أن يصفى شهيراً ويكتب له الطلوف فلن يكسون الفصل في ذلك إلى صفات الأب الفائرة .

== ٣ ==

الآب : (في لهجة متجرفة) هونوريه . . عزوى . . لقد لقب الثالثة عشرة . و . . و . . قد أن الاوان لان تعمل لتكسب عيشك يا بنى . . أت تعرف مبلغ ضيقك



أوتوريه دوميه

مكنا للعمل الحق به ؟
 الاب : (منحنجا) أنت تعرف مدى صلابي الوثيقة المحامين
 يا بني فقد كانت المنازعات التي رزج بين شعبي كيهما
 مع التشرين .. منذ ان انتقلنا الي العاصمة عام ١٨١٦
 - ولعنة الله علي هذه السنة - تلك المنازعات قد وطدت
 علاقي بالكثير من المحامين .. وبالسلطات الاستبداد

ذات يدي (مسترغا) اقصم أنك تعرف ان من الواجب
 ان تعف علي ذميتك وحده . تاه - اصحيت رجسلا
 يا في . اصحيت رجلا .
 دوميه : حسن يا ابي ليس لدي مانع من العمل . اريد ان
 اعاون في نضال اليب ، او علي الاقل اتولي الانعاز علي
 نفسي . اجل ، يا ابي . ولكن اين اعمل ؟ هل بصرف

ديموتيين - وقد قيل أن يلحقك كاليا بمكتبه - أوه ،
يا له من مكتب حافل بالناثي ومثلاثهم .
دوميه : « بفسول » صف لي هذا الأستاذ يا أبي ؟

الأب : أنه يهوى التجار يابتي ، ولكن ليس كل أنواع الشجار ،
كلا ، بل النوع الذي يدر عليه ربحا ، وهو لا يهوى
الشجار في كل مكان ، بل في فاعات الحكم فحسب .
دوميه : يهوى الشجار ؟

الأب : أجل ، ذلك النوع من الشجار الكلامي ، اعني التراضي
باللغات وقرع الحجة بالحجة ، ذلك الشجار الذي
يحتاج الى لسان ذرب وادب حاضرة يا عزيزي الصغير .
الشجار هو روحه وحياته .. هو منته وسعادته . أنه
سوف يموت في اليوم الذي سيكشف عن تدبيج الأوراق
المدعومة ونهبر الشكاوى والظلمات ، وانعدام مصداق
الحواري ، ونقص ملفاف القضايا وقراءة أوراقها ولو
كانت مكتوبة باردا خط في الوجود .
دوميه : (يابله وفسول) أوه ، وما شكله ؟ ماذا يرتدى ؟
وماذا يقرأ ؟

الأب : أنه ينسج بالسواد . يرتدى حيلة فاتصة اللون
وغطا في يديه ، وقد حليت ياقته بقماني موشى بالدميلا
البيضاء ، واصابع يديه قد اصارت من فصوص اللغات
التيخ التي يدعنها ، وهو يابط على الدوام مفكسا
فكها . ويشتي بطقوس صريخة ويتنح الإشغال
والفكر ، فإذا رآه اعتقد أنه رجل مهم محفل بجاني
الاحتمال ليست لديه دقيقة من الواس يضيها في الكلام
ملك ، الا اذا دفعت له قلمه . انصرف ما هو الكتب
الوحيد الذي يقرأ في حياته والذي لا يوجه عظه في
مكتبه ؟

دوميه : ديوان من الشعر ؟
الأب : كلا ، كلا ، أنه مجموعة القوانين في آخر طبعة لها .
دوميه : هذا إذن الأستاذ الذي ساعلم منه .
الأب : أجل يا بني ، منك قد .

— — —

(يحتاج تصور المشهد التالية الى شيء من الخلفية)
الحامي : القفصية سائرة ، القفصية سائرة ، يا موكلتي الصغرى
سائرة على ما يرام .
الوكل : أنك تقول لي ذلك الأستاذ منذ أربع سنوات ، لو اسمررت
القفصية تسير وفقا طويلا هكذا ، فسيتنهي بي الامر الى
أن يبلى حدائي ، وأن افقد على الحال بها .
الحامي : القفصية سائرة فدما ، يا موكلتي العزيز ، وأنا ظن
مسألة . في علي السبوع المادم .
الوكل : حسن ، يا أستاذ ، سام عليك يوم الثلاثاء (ينصرف)
الحامي : (متاديا) دوميه .. دوميه .. أين انت يا فتى ؟
دوميه : (مهزولا) نعم ، يا سيدي الأستاذ .
الحامي : ماذا يفعل ؟

دوميه : انني أسخ معاصر الخلق في ففية الإرملة .
الحامي : حسن ، عجل بذلك . وأنا من هو الزبون التالي ؟
دوميه : أنه القروي أندريه الذي خسرت ففيته في الاستئناف
اليوم ، يا سيدي الأستاذ .
الحامي : أوه انني لا أستصعب مقابلة الزبائن الذين نخسر

لصاياهم ، ولكن ما من مفر لا بد أن يهيبه الحامي البارح
بنفسه لسلك الاحتمالات ، حتى اسولها . ادخله . ادخله
(ينصرف دوميه ثم يدخل الزبون)

الحامي : (هاشا باشا) أوه ، يا عزيزي أندريه ، لماذا يبدو
عليك الاكتئاب هكذا ، يا رجل ؟
الزبون : ماذا تريدني أن افعل يا أستاذ . لقد خسرت ففيتني
في الاستئناف اليوم ، ولقد اصبحت ما كنت املكه على هذه
القفصية من أمال .
الحامي : (يضحك ضحكة قصيرة منكفه) أوه ، هوه ، هوه ،
هوه ، تكتب لانك خسرت ففيتيك في الاستئناف ،
هوه هوه هوه .. أهذا شيء يدفعك الى الإبتساح
يا رجل ؟

الزبون : وكيف ؟
الحامي : (مستكرا مشام موكله) كيف لا ؟ ! انصبت ؟ !
الزبون : نصبت ماذا ؟
الحامي : انصبت أن باب الطمن بالطنفي مازال مفتوحا أمامك ؟
(يضحك ضحكة قصيرة) ولكن لا أتمك الفول انني
أن افعل أن ارفع منك أمام الحكمة العليا لا مقابل
ماذه حنه بأعززي .
الزبون : ولكن يا أستاذ ..

الحامي : (مقاطعا وسعدا بخيلا) لقد خسرت دعواك ، هذا
صحيح . ولكنك لا بد قد استمتعت بمواقفتي الصافيصة
هكذا هذا الصباح .
الزبون : (يصرخ) ولكن يا أستاذ ماذه حنه صرخ كسر ..
الحامي : (يصرخ) هذا الكلام . انصرف الى سب
الزبون : (يصرخ) يا سيدي هذا الجاع الصغير من علي ، انا في
خفصك . انني في خدمتك .

الزبون : كان أله في غني . طاب مساءك يا أستاذ (ينصرف)
الحامي : (متاديا) دوميه .. دوميه .. تصال انما انص
الكسول .

دوميه : نعم ، يا سيدي الأستاذ ، ها انا قد حضرت .
الحامي : من عليه الدور من الزبائن ؟
دوميه : هناك السيد جورج الذي سررد على المكتب منذ أسبوع
راجبا ان تتولي ففيتي .
الحامي : أوه لا يمكنني أن اتولي ففيتي .
دوميه : لماذا ؟ يا سيدي الأستاذ ؟ أنه يبدو فقيرا ويستحق
اللون .

الحامي : لانه يا صديقي ، لنقص اهم ورقة في الموضوع .
دوميه : اهم ورقة في الموضوع ؟ وما هي يا سيدي الأستاذ ؟
الحامي : ورقة من فئة العشرة جنيتات يا عزيزي ، هل فهمت
الآن ؟

دوميه : ولد كان هنا شقيق اللص فالبان الذي حكمت عليه
الحكمة بالسجن اسي .

الحامي : وهل صرفته ؟
دوميه : أجل ، بكثير من المتاد . لقد كان ينفي غصبا وتبعج
عساه شرا . لا لأخافني يا أستاذ اذا قلت لك أنه كان
قادما وقد اعتزم أن يوسم عرما لانك خسرت ففيتي
أخه .

العامي : قل له التوبة العموية سوجه اليه في المرافعة
امورا كريمة . فعليه ان يبي . على الاقل بتظاهر
بالكراه . ان هذا اجراء ملبد على الدوام .
دوء : حقا ، المجموع دائما تائن الغلوب ، حتى لو كانت
دموع التماس .

الحامي : عليك ياكر ان تنجز بعض الاوراق لدى موق العمود ،
نادوميه ، وستلحق بي في المحكمة عند الظهيرة . انا ،
كم هو فائق الجو في هذه الايام ! وكم هي صعبة
الرافعة عند الظهيرة : ان الدائرة التي سائرنا امامها
غدا بطيئة الفهم ، وكثيرا ما تغلب عليها سنة من التعاس.

دعويه : كان الله في العون ، يا اسد . ان غدا يوم مشهور
بالعمل . ولا تنس ان لدينا فيه ايضا قضية ذلك الرجل
يسر الذي سرق رخيخا من الخبز ليعبات منه .

المحامي : طلب مسأله الن ، يا دوميه ، وليكن لغاها غذا في الحكمة .

الحامي : يتراجع في حماسي بينما أعضاء المحكمة الثلاثة يفتقون في الثوم ، أجل يا هفراء القضاء ، أنا مؤمن من عدالة قضائي ، وإن مرفأسي ستلقى حسدى في قلوبكم الرحمة ، (يتنحى) ان عيسىون العدالة ، حضرات المشائير مفتوحة واسطرة على السقوام ، (يهرج) بعد من حديد على كل خارج هلى القضاة (يلى السخى)

فروغہ لا سبب نوبتک ، یا استاد ، الا نری ان القضاہ

... ..

أدبنا الصوري (أو تلي) (شخير) على أن أسي وليس
على أدبنا الحجاج (أعالي الشخير)

نوميه : لا اهل هنا ، فلتلحق بعافى النجاش . انه على وشك
ان ينظر فسيمة الجائع الذى سرق الرثيف ،
الحامى : هيا بنا يا دوعبة (يعضان) .

الجمعي (سرافع متفعلا امام هاشمي الجنتج) اقيم لك ٤ ياسياده
الجمعي .. اقيم لك .. انه كان جوعانا .. كان جوعانا
فيروي الزعفران ولولا انه كان جوعانا لما سرق .

العاقبي : (بعدوه ورونا) كان جوعان . كان جوعان ، هيه ؟
ليس هذا علوا . فانا ايضا اشعر بالجوع كل يوم .
انظر انها الساعة الواحدة ظهيرا ، لكنني لا اسرق مع
هذا .

- ٧ -

أناحب فره العمل لدى التآمين لدمويه ذى الاحاطة
 الدفقة التآلة ان تعرف فى مطلع شبابه على كثير من
 واحة الزواطف الانسانية وان يلمس عن كتب عددا من
 الفصااح البشرية . ولما ان كره الفصاة والتآمين
 كما كره مولد من قبله الاطام .

ومعه : أوه ، يا أبى ، لئلا تطفح كيلي من مكاتب الضامين .
لا استطيع المشي في العمل عندهم لا استطيع .

الاب : رلكتك لا بد ان تعيش . لا بد ان تعيش ، يا بني .
دوميه : لقد اوتيت ، ولا رجعة في فراقى . ان اعود الى العمل
بمكاتب المحامين ، ان لدى من جوالتي ساحات القضاء
ذكريات كثيرة مبررة مؤلمة .

الاب : حسن ، ما رايك ؟ عتدى عمل لك لدى صاحب مكتبة .
دوميه : ماذا ؟ يا بعل كذب ؟
الاب : اجل ، يا ولدى هونوريه ، يا بعل كذب .
دوميه : لا بل ، ساعمل ما شاء الى القدر ان اعمله . ولكنى
سأحس ما يمكننى من الوقت لأهرب الى حيث أجسد
عصى وراحتى .
الاب : ابن اوروب يا بني ؟ حذار ان تكون من رواد الحمايات
والمؤاخير ، يا هونوريه .

دوميه (ضاحكا ضحكة قسرية) : كلا ، كلا ، اطمئن . اننى
أهرب الى اللوفر ، يا أبى . اننى من رواد اللوفر
يا أبى . ولا اكتمل اننى امام لوحاته احس بالهشاشة
والجلال . احس بالفضوع وبالفقرية الملحة في الركوع
احراما وسجيلا للصعوبة الخلاقة التى ابدعت تلك
الروائع من لوحات وتماثيل .

الاب : نعم ، ما هو شأن جديد تطلع في الاسرة . يا لثمنه .
حذار يا بني حذار . ابعاد عن الفن وفن له . اتم تر
ماذا فعل يا بعل الادب والتميز ؟ الشعر الكريه ، والديون
الكارهية ، والهاجعة التى تلجئنى الى ان اطلب منك ان
تعمل لتكسب فوك وفوتنا في وظائف فشلة ، دون ان
ايح لك الفضل الذى ينتجه الاناء الآخرون من التلمذ
لانناهم (سنهد) ايه ، يا بني هل هو لي في طريق الفن
الى تعرف الى النضام والجوع والإستعداد .
دوميه : هون عليك ، يا أبى ، سالتوى على النضام يا بعل
لكنك .

- A -

دوميه (منهذ) على اننى ما ليست ان فصل سريعا من عملى
بالمكتبة . ذات يوم مرخ في صاحبها ديلوتى فقالا (مقلدا
صاحب المكتبة في نوره) يا ولد يا دومييه كم مرة اضبطت
مستغفرا في فريدة الكتب . هذه الكتب ايها الكسول
ليست للقراءة بل للبيع . انت نهمل عملك ولا تكثر
بالزيائن وتزوى في ركن نارا الكتاب بلو الكتب . انك اولا
تفقد صفحات الكتب باصابعك القذرة ، وثانيا تضيع
وقب المكتبة . انت عالة علينا . وهذه منشاة تجارية
تهدف الى الربح ، يا ولد . اتا لا تستطيع احيالك
هنا .. لا تستطيع .. هيا اهرب من وجهي . اخرج .
اب مطرود . اخرج . وأرحنا من مستحك . هيا . هيا
انت مفلول . مفصول . سامع ؟ !

- 9 -

وهكذا خرج دوميه مطرودا من عمله بمكتبة ديلوتى .
ورفض ان يعمل بعد ذلك الا مصورا رساما . والتحق
لمرة قصيرة بعزم الكسندر لينوا حيث اصابه الاعاء .
من طرف مارسه من نماذج المصيص : اتوف . اقدام .
واذنان . وعيون . واجزاء اخرى من الجسم الانساني

كلها من المصيص لا حياء فيها . فقد كان الانسان ليوار
معلم الفن على الطريقة الانايدية الجافة انصاره . ولكن
دوميه لم يكن راضيا عن ذلك . ان كل ما هو مجرد من
حرارة الحياة لم يكن يلقى منه الا الأذى . فقد اراد ان
سقى دوسا من الحياة مائترة . ومن حين ماساتها اراد
ان يركز حلمه واساجه . لقد وجد دوميه في المصا الصفة
لدى اهراباس على الاخص دون المدرسه الكلاسيكية الحديثة ،
وما هو يحزب شوارع باريس واذاقتها . كما كان يحزب
عن قبل في قلوبه شوارع مارسيليا . معلقا جامعا لا عمل
له . والتقى بالنماذج الماچيسة بالحياة من شواب
وصعاليك ومساغين ومهرجين ، بافهم عن كذب . وقد
هدته الملاحظة الدفينة الى ان يكون نفسه بنفس المفاهيم
التيكره للانسان والانسانية . ولكن الفلسفات والتعاليم
لا تكفي فليتلوه حبرولو كانفنا ، ان يعيش
دوميه عريفه عندما علمه راميليه اساليب اعمار العجوى
او التيجراف . وكان بدمة جديدة في ذلك الوقت .
وهو عبارة عن نقل الرسوم على حجارة اطياعه . ووجد
دوميه بذلك الاداء الذى يمكنه من جعل فنه وسلسه عليه
لاكل العيش . فقد اختعت أمامه ابواب كثيرة . فبالفر
العجوى امكنه تصوير الجراف والروايات الماچية .
وحس بانمو الطود والادوية المستعموه لامبال للعبارة .
على انه الذى اصا في طريق العجوى العجوى بيليبيون
وليس تحرير جريدة (الكاريكاتير) الذى دعاه للانضمام
الى منه تحرير جريدته التى عرفت بمهاجتها الشديدة على
الحكم الملكي . واعد التحق دوميه (بالكاريكاتير) عام
١٩٠٤ . ساعف في الحمايت اكثر من دافع الحاجه . فلهذا
يأتى على حاجته انما ان يله ان يلقى بثقله في المرحه
صدا اوس . . .

- ١٠ -

عندما بدأ دوميه حياته كانت الاحداث التسوية قد
انقضت الى نصيب هذا الملك بعد ان قسم على احرام
المستور . الا انه ما ليست ان ظهر على حقيقته
عن سابعة سائر العاش . ومن ذا الذى كان ناماكانه ان
يحبى بغية أمل الشعب تلك المخر من دوميه ذلك المتهود
الابدي ؟



في الخامس عشر من أبريل عام ١٨٧٤ في الرابطة
صباحا دخل جنود الحرس الملكي بيتا في شارع
ترانستولين وذهبوا مكانه .

ولقد ظل البعث على هذه الجريمة البشعة ايرا غير
مفروض . هل كان مجرد خطأ ادري غير مقصود ؟ هل كان
الحادث ثلة من الجنود السكارى ؟ مهما كان الامر فالقدر
اخرج من اللب . ومهما يكن الامر فهوولا الجناة هم
الوحوش التي يطلقها الملك على الشعب الامن اليرى .
وما ذنب ذلك الطفل وذلك المجوز وذلك المرأة ..
ما ذنب هؤلاء الا برياء الذين لقوا ايشع مبة على ايدي
رجال الملك الذين يحدوا من كل انسانية ؟

فليبين : هذه فرصة سانحة ما دونه لان تصوب طعنه بحذاء
الى الملك الفاسد . ان النفوس مهيأة لتقبل اعتك
ما يمكن ان يدعيه فلم يرسم . من ذا الذي يستطيع ان
سكت على جريمة متكررة مثل هذه ؟ ومن ذا الذي يستطيع
ان ينسب الخطر لجناة بشعة مثل هؤلاء ؟

دوميه : (في حياي) سسلى الملك اذن النطحة صاغرا . وان
ستمع ان ينسب بيت شقة . وماذا يمكنه ان يقول ؟
امول انه رافى من هذه الجريمة السافرة ؟ يقول ان
حراسه من القلة الجاويين وهو مطمئن اليهم ؟ يقول
انهم دعوا جنودى يقتصمون عليكم منازلكم في جنح
الظلام واسم امنون في اسرتكم .. دعوهم يعملون فيكم
ولى ايلادكم ونساتكم التقتيل . ولى اياتكم وحاجياتكم
الشرى والدمى لجرد انهم يرتدون ابيزات الرسمية
التي

دوميه : (يهتف) اجل ، اجل ، يا دومييه . هذه فرصتنا
انفسر الجاهل على مقاومة الطفيلان الملكي . هذه
فرصة تصوب كربة موفقة .

دوميه : (ضاحكا) لشرب الاسد على ام راسه دون ان يفرى
على ان يثار . وان نوسى على ذنبه ساعرين دون ان
يمكنه ان يستعير فيلترستا .

فيليبون : فليب سيط . ان الاسد ما زال هربا على ان يراى
على وجهه القناع ولا يظهر بمظهر الوحش السكارس
المفترض .

دوميه : سيجو رسى في الظاهر بمظهر المسجل لجرد واقعة .
لجرد حادثة . على انه من اعمال ما سيسجله ستنش
دعوة صانعة لكن معادة الى التبرد على الملك الطفلية
واذنايه المستعثرين بالقيم الاسانية .

فليبين : الحق يقال يا دومييه . هذه هي التصبحة الكبرى في
رسومات السياسية الجزلية مفهر برى ومخير مدعى .
سطح ساكن هادى نظى تحت البراكين . تلك جيفر .
الساخرة يا عزيزى دومييه . تورية صانعة . لآله لا يسمع
من رسومات الجزلية فسجيا ولا صعبا . بل همسا اشد
وفسا من السباح .

دوميه : (يتواضع) اوه . شكرا على هذا الديق الذى لاستجته
من الذى برى تلك الجناة ؟ هذا عالم يعرفه احد . ولم
يكشف عنه اى تطبيق . ولكن اتنى المؤكد ان هناك شعبا

كان هذا القدام دوميه يجرى ميخائيل ايجلو في دمه .
ولقد اعترف فيليبون الضمير الملك الذى اثنى عمره في
التفد السياسى بانه لم ير من هو اكثر جرأة من هذا
الرسام الشهاب دوميه . لقد امكن هذا القدام الذى يعرف
كيف يسهط التطوط ويطنى التسيبه بعيل من خريات
قلبه . امكن لهذا القدام ان يعيل وجه الملك لوسى
فيليب الى ابرة كثرى . واستخدم هذا التشكل الوحى
الذى يقول كل شى . دون ان يتكلم . استخدم هذا التشكل
لاغراض الرسم الهزل والتهمك السياسى اللاذع . كما
رسم (جارحاتوا) ويا له من رسم ! الملك يهوديوشوسه
بطعمه الوزرا . والتواب والجنود ذهرا ويحشون به فمه .
وهم عليهم بالوسمة والتياشسين والبراباب والرب
والنناصب . مغرزا امامهم من داره . (يضحك) . اجل هذا
الرسم خربة معلم . ولا شك . وكذلك رسمه الذى صور
فيه المصى امام بلب في فتاة مستسقى للمجانين
الفصيلة . لعبت المغرزة الكفيدة : القصيدة التى تطع
برؤوس الكثيرين من الابرياء . والتسجبان . وكجرد ان
الصحابا لم يلقوا مرصاحباللمية استطافا ورسمدوميه
ايضا (البطن السرمية) وهو رسم صارخ : الوجوه
فسح بالفسه والتذالة . وبالكز والاشهارة وقد اتهمب
البلطون وانقضت الاوداج . ما الذى ممكن ان ينظر
الشعب من امثال هؤلاء انواب غير حياءه مصالحتهم
الانانية ومصالح امثالهم من الماكرون والتفمن ؟ لسياسات
صفراء . ونظرات كاذبة وجو لا يوحى بالثقة والاعتماد
لقد . مجموعة من الدمى البشعة . لايبدو عليها اية مادرة



اس جالغ ايضا ولكن لا تشرى

خير اى صلاح . تلك القسيمة الشريفة وتلك الحركات
واللغات العربية . والمداوول الهامسة . ماذا يوحى ؟ كان
دوميه في جريدة (السكارباتير) لوه حادية تدك فلاح
الملكه والرجعية . كان لا يعطى من هجماته اى مؤيد من
مؤيدى العرش . فهو لم يرسم الوزرا . ولا ابراب . ولا
رجال الدين . ولا رجال الحرس الملكى . نارة يصب في
دروسه احتقاره لتصوم التشعب . وثارة اخرى تكلمه
وسخرته .

ابرياء. قضيت نماؤهم ابرياء المعرفة وتلفتت في ذات الوقت
سمة الملك . الجنّة اليسارون مجهولون ، يا عزيزي
فيلبون ، لقد كنتهم ستراتهم الملكية من لافلات من يد
العدالة ولكن هناك اجنّة غر الماشين ، الجنسية
الطليبيون الذين يتربعون على قمة التنظيم الحكومي
الخاص .

فيلبون : وهناك ايضا مجني عليهم . وهم ليسوا افراد اسره
ذلك العامل البسيط. فحسب بل التمس باسمه ، التمس
الموقع من امثال اسره ذلك العامل المقتول .

دوميه : اذن سألني غربي . انه واجبي كرسام ومواطن
وانسان . ان واجبي انفس الا اسكت على مثل هذه
الجريمة الشكراء . الا اسكت على اولئك الذين يدروا تلك
الجنانية البشعة ، ولا على اولئك الذين كان حكمهم
السبب في وقوع هذه الجريمة . وهذه الجنانية وصفوها
نابها مجرد خطأ اداري ، كما لو كانت الاخطاء الادارية
تبرر ان تترك الاوضاع البريئة ينتهي اليها ، والاستهتار
وان ستباح حرمان البيوت محتجج الليل ، وان ينشر
الذعر والرب بين ابناء الشعب الامنيين الوادعين ، لا
رفيق او حبيب .

- ١٢ -

وجه الرسام الحضور عرس

(شرع ترانسونين في الخامس عشر من ابريل عام ١٨٢٤ ،
عنوان في منتهى الساطعة والبراءة لكنه في ذات الوقت
في منتهى الايام والافاقة . وفي رانته المروعة
دوميه فرقة بانث عليها علامات النهب والعدو . غار . . .
شور ، تكتله للال تلي على الجور والظلم
وقد رددت على الارض جثة رجل في
عنها في الصحنه قد اتزمت من فؤادها واليهب ارضا
نصف عاوية . وقد سحق قلبها خلا مكشفا تحت ثقل
الجنة الساكنة الحراك . والى اليه جثة كحل وقت
جاحلة القين زوان ارسوم فيها الرعين الاعدام الوحشي
والى اليسار جثة امرأة قلها الصعود الالون ايضا ،
والقوا بها الى الارض المظلمة بالغا . انها اسره برنة
مكونة من رجل وزوجته وطفله والجد المجهز وبناتهم
القواب الملكية تحت جثث الاطام . وهم في اسرتهم ثانون
واعمل فيهم التقتيل وفي بيتم التسلط والتسمير
والنهب . ويظهر الضيق على الاخضر في لقد اقلب على
الارض الى اليهين . ولم يلجأ دوميه الى تهاويل طنانه بل
اتمنى بالواقع اليه . الواقع سما هو دون امالة او
تمديد . وقد جاء اوضاع مؤثرا نفاذا عملا اكثر من اي
الحد ، الى اساطير الطولة القديمة ، او الى الخيالات
البائع فيها ولا الى الرزية . لقد اتنى دوميه بالواقع
فحسب فجاء ، اوضاع اتد قوة من اي رمز او اسطورة
او حكاية . واتد قوة واداة لاعداء الشعب . ولم يبر
دوميه عن عبقريته في اي وقت بالقوة التي عر عنها في
هذه اللوحة اللغمية الرائية . ان جثة الرجل المسماة
المروعة المنورة التي تبدو مكشاة ، وقد رسمت بدقة
متناهية وهم تاه للشعب للترسبة للجسم الانساني

ولا يداني هذه اللوحه في كمالها الا لوحة (درس في
التشريع لجرمات) .

- ١٣ -

الملك : (حاقا) اريد ان تبقي حالا على ذلك التهود ، اعدو
دوميه . هو يوره دوميه .

رئيس البوليس : (دهشا) ديميه ؟ ذلك الرسام ، يا دولي ؟
الملك : اجل ، ذلك الرسام . الم تر رسوه الساحرة بجريدة
(الكاركاتير) ؟ اقبض عليه حالا .

رئيس البوليس : (غير مقتنع تماما) ولكنه مجرد رسام
نامول .

الملك : عليه اللعنة ، عليك انت ايضا . اقبض عليه وقدمه
للمحاكمة . اقول لك . الا ترى مبلغ الخطر الكامن وراء
رسوه . يا رجل ؟ لا تعرف كيف المصعب رئيسا
لدولتي ؟

رئيس البوليس : اننا نتصرفون الان . يا دولي الى تعذب
خصومت السياسيين . اما دوميه هذا فهو مجرد رسام
وفيع ولا شيء اكثر من ذلك .

الملك : يا بالي . انه ليس وفعا فحسب ، يا رجل بل خطر ؛
(سعال صياحه) خطر ؛ ايها الشرطي المظنون ؛

رئيس البوليس : خطر ؟ كيف يا دولي ؟ اهدد الرسوم لتترونها
«الايام خطر ؟

الملك : اجل ، بل وخطر من الغنائل والسيوف ، والغداك
والعدو السياسي . لم يري انت لاري اعد من اهلك
الملك : رجس . الم تر (جارجاتوا) و (شارج
مر

رئيس البوليس : (ضاحك) يا دولي ، اخطو فجا عندما اهدد خطوره
الرسام الماوي . كما ترون لدى سافيش على ذلك
الرسام الماوي .

الملك : (مضطحا) انه ليس رساما عاجورا بل هو رسام مؤمن
بما يجب ان يستخدم منه فيه . اقبض عليه .

رئيس البوليس : حسن ، يا صاحب الجلالة سافيش عليه واقدمه
للمحاكمة . مشتمكم يا دولي على ايتازين .

الملك : بمجرد ان تصرف من اهدد ارسل جثودك للقبض عليه
لم ترج به في قصص الاتهام . لم اعد اطيع وفاقته .
ولم اعد آمن رسومه .

رئيس البوليس : سما وظاعة يا دولي .
الملك : هذه الرسوم تجملني احس بتيار بارد يسري في عظامي
ولا يجهلني اذوق لتلوم عسا .

- ١٤ -

اللقافي : التهم هو يوره ديميه ؟
دوميه : اجل ياسيدي اللقافي ؟

اللقافي : انت منهم باهانة التكمرة في رسومتك وبدايك على
التعريض بانتظام الملكي . لا بالملك لحسب ، بل بكل
رجاله من وزراء ونواب وموظفين وضياف وقضاة .

دوميه : سيد اللقافي ، اني اعتبر انك مرتبط بالبيعة ، بل
اداء اجتماعية لتحقيق مصالح المشترك . وسيلة موضوعية
في خدمة الشعب للوصول الى عدالة من عدالة وتقدم .

اللقافي : يجب الا تقوقع ، يا سيد اللقافي ، بل يجب ان

يسائر الاحداث في مجتمعه ورويا وعيها ويطبقها
ليشكل منها موقفا متفقا مع باقي الفئ من سمو وما في
البناء الاجتماعي من احتياج الى الفن باعتباره الروح
الناضجة في الكيان الاجتماعي ولذا نلاحظون يا سيدي
القاضي على كل شيء ركيزتي على جناه البشر . وبقا كانت
هذه حريتي . وانا اعترف بها .

القاضي : لماذا لا تصرف مثل غيرك الى
دوميه : المنتظر الطبعي الوحيد الذي
هو الإنسان .

ثم يبيح دومييه چاهه على اثر الحكم ، ولم يفتح فيه
بمختلف النظر التي وجه اليه بالكتب من الرسوم المتفاوتة
على الحساب الملكية - من صفى يصال السيد من صفعات
(الكارتاتير) بالرسوم الباشا السافرة ، وتابع من
بمختلفة مدققة تعديلات الحكم الملكي السافرة منها: الفطرية ،
التي هي نفسه ان يهتد منه العجيب ، وبمضغها في رسوم
مجملة بين عدة التبرير وزارة الصنة ، وبمضغها في رسوم
مجملة في (دوي السمعا، الزرقا) ان احكام الادارة
تصرفت بالمثل الشراء على رؤوس الوطين المخططين
ونجرت ابعدها ، انهارا انما: الاستطرابات والفلال التي
نارات في وجه الملك الكرويه ، ووجد دومييه نفسه مدفوعا
الى ان يعلن تمرده واستيائه على محكمة باريس التي
تفتيد بها ان تعاقب الماشيا ورفاهه الاجراء في احد
رسومه بصور القاضي الملكي يشير الى جهة من جهة جمهورية
باريس (ان هذا عين الاجراء عنة)

وقضى دويبه بدمل في نشاط وحسن . نتج الرسوم
كل يوم معاصها في دفع القروض المحكوم بها على
(الكادكانية) . ومن هذه الرسوم الزعم المسمى
(لا حرضا به) حيث نرى شايها من عمل الطابع وقت
تأجيل المراسل (الزعم يتنجد عدة ايام الصفاه)
(لا في الزعم) الجرح على الصحافة تدخلت عام ١٨٦٦
موسم (الزعم الصفاه) ومن (جرائد اس
القول) ثم المسمى الرسم لا يصح بشفرة آلا بعد
مستدرا اذ في الزمباته بذلك . وهكذا في وجه
موسم الكادكانية .

القاضي : ولكنك منذ أن أصبحت حرة (الكاريكاتير) أنت
توجه (أنت) حرة وحده . أنت تقابل القانون وتخرج
من النظام .

[illegible]

الفاي: ان رسما مثل ذلك الرسم الهندي و...
لوس فيليب يجرى كل نفس في...
الربايا ويغنى جيوهم بعرض لاسه الضباب . وكذلك
الرسم الذي تصور في بعض دجال الكلك يداولون فينا
ان يداولون من كل اقلهم مائة من ويا . هجيا
ان ذلك الكلى تصور في جلالة الملك يعوي انما مملكة
الامه الحب الى اعين لاسه . ان رسوما من
هذه الرسوم اذويه هناك لاسه الضباب . كل الى الحكمة
خالق في اعتبارها دافعة سلك . فانك في تندي بعد الزاوية
والضربين من حرك وتامل الحكمة في ان ترجع عن هذا
الطريق الوعر الذي تسلكه . ولذلك فانها تحكم عليك
للسوء . الزاوية بالسنين ستة اشهر وغرامة يسفروها
لاجلك . ذلك .

- 18 -

على أن العقوبة لم تكن بمنتهى لمة دونه فيهي في
التسريح الزور . وإسأل الى سجن بيلاجي حث اليه
بالبابا من ذوي الرأي أحر ، بالفيحاء الى لاتفرف الانحاء،
والعناطة واليه يكون الركوع ، بصحين وكشاص
ومفكرين . كل ان اتقي في السجن إياهم بغير
عادين . بلصوص ونصابين ومزورين وثيافين وكثلة .
والجميع يرونون أن برسم دونه وجههم . بل كان
التمجيد له وتعرفنا ، ومولة وقيرة ، أكاكنا بزيده من
اتحاد الشربة الى تالاسي الإنماء وتضم المساق .

دوبيني : والآن يا عزيزي دوميه ، الى اى الموضوعات سنتطه بعد
ان الخلق باب النقد الساس ؟

قومية : سامحه آل الفد الإجتماعى بأعزى ذرى ديجنى - أن
فى الحياة اليومية العادية مجالات خصبة لرسومي
الانقراض . ومن خلال دقة الملاحظة وقوة الذاكرة ساعرض
المشاهد الذنسة التى ألتقت بها فى حياتى مبرزا الابداع
الطليعى للروايت اليومية .

دونيي : هذا ولادك مجال حوي للبلية . واستطيع ان اجزم بانك مستعجلا بقوله ملائحك وتاكدك المؤهلة على الكراهه المتصورة على كل شيء بازاناً ، الفضي والاشراقى المثير سقم من جديد مرعا شعبا من الاعمال الفنية . لكن اني اريد جريئة سنتمو وسوءك بعد افلاخ (الكاراكير) ؟

دومو : لقد قدمت فلا بعض رسيمي الاجتماعية الى مجلة (باريس) ولكنى على وشك ان اعسل لنصاب مجلة (الفين) و هو كما ترى مجلة اجتماعية هابطة .

دوبیتی : اتحاد اجڑم یا تجزی دوسہ اُنک فی (تہکم الاجتماعی)
 لن توجہ قلمک المریر الی اناء اشعب الذی تبعہ

دوميه : الى التمسب ؟ كلا يا صبيح . فاني اعير نفسي قطعة منه
على النوم . وانما مسجوجه نفسي على الاخس الى
الوجودية النعمة الحذيقا لك لويس فيليب . عندما
اول الوجوديين اعنى واسمالي عمري .

- ١٨ -

ومجموعات الرسوم التي انتجها دوميه في مجال
السخرية الاجتماعية لا تهمي ولا تعد . وهي لفات اربية
من الحياة اليومية . ومن أشهرها (أيام العمر الجديدة)
(النظارات المسيرة) و (آداب الزوجية) و (كل
ما شئني) و (الجوارب الزرقاء) و (نماذج باريسية)
(المستعمون) و (مشاهد مصحكة) و (الخفايل)
وقد اضحت ثغرات دوميه في رسوماته الجديدة مثل ضراوة
واكثر سخرية .



رسمي : نظر الى هؤلاء المسجونين في السجن .

ارتفعت على اجسادهم الخنازير الضخمة الى الانقسامات
الاجتماعية . لاناس لا يستحقون الرحمة والتفاهة . اناس
نظري . ليسابهم المزركشة وحلهم اليسرة اجسادا
متداوية نظرة . ممازات النظرات الضيقة بالقطر والجمع
والصد لاصلة بهم بعد الضياء . وانسنتهم الصداد
السبلة القدرة ايضا .

دوميه : وتكرسهم الشريعة النضلة لانارهم يادويش . حتى
في المسائل الباطية . ماذا يحقه هؤلاء القوم الوردية ؟
انهم مستطرون اذا فسلا ابدانهم بالاء . والصار
انهم سيفطون في تخلف انفسهم عما علق بها من ادران
وشوائب بقليل من ثاء . يلقون على اجسادهم المرتجة ؟
دويش : كلا . ان الانسان القدر الشرير قدر مهمما لمس القرار
من قذارته بالفضي في ماء . الحيام ودمها سكب على
رأسه المدهوم من فرط ما يور فيه من افكار شريرة .

دوميه : رمتها (القذارة بالاء . والنحاسة باقية . والروح
تلخ في الوساخات . مهما غس الجسد في الماء .
والصابون . ومهما سكب على اللحم الكترهسل والظلم
التناورة والقسمات التامة ومهما سكب من احماض
ومطهرات ودهون . ومهما فضحت الكروش القذيمة
والاطب التنتة بالزوالع والظهور .

دويش : بالآهي . يا دوميه : أهله مغلوبات آدمية انه خلقت

ابت يا الهي جل جلالك كل هذه القمامة والقبح والقيود ؟
رحمك يارب . رحماك ! انت ما من خلقت القرائشات
الموتة الرقيقة والظهور القفرة التي زينتها بالريش الملون
بالوان عبقرية ؟ انت بالآهي ما من خلقت المسحاوات
الزرقاء . اتفيميله خلقت ايضا هذا الخلق البشع الذي
اسمه الانسان ؟ هذا المخلوق الذي بلغ من غروره ووجوده
ان ادعى انه اعظم مغلوبك وابلهما واذا ما ؟
باللغة :

دوميه : لقد رسمت المواقف البديعة تحت الترحوم والمساكين
والارادة والافتاة الخزية . ورسمتها كما هي . بصرف
النظر عما اذا كانت عواطف نبيلة او دنيئة . سامية او
خسيسة . انها عواطف ابشر كما هم . وابست موهبي ان
اعك لو التي على جهنم دويش في الاخلاق وآداب
السلوك .

دويش : است تسلط الاثمة . وتهتك الفلانات يادوميه .
وتزجج الحجارة لثري ما تحتها من حشرات وديدان .
مطردة يادوميه . هذا انت . هذه عيارتك . هذا شك
الهلل . انه الصديق بلا زلف . ولا مديح . ولا رجاء .
ولا مسخاف . ولا استجداء . ولا خجل ولا ذلة . ولا
رداء .

دوميه : اجل بلا راء . بالثلمة ! ليس في هذه الحياة الا
المرارة . التي فسها الا اولئك الوعاظ في المسجون .
المسجون بالفسقة ؟ بابائنا من فضيلة ! فضيلة مجمع
نظر . عناق شرير . بظفي شروره ورا . اذالته واوسنته
رسمته و . رسمناحبه وابسته . لكن عندما يدخل
الحمام في حمام . ما بظفي ذنائه وخسته . يسدو
تأنيده جري . فلما مثل قلمي . لا رحمة فيه ولا
هوانه .

دويش : رسومتك تكاري بوجوا يا عزيزي دوميه . بل تكبري
اسم اعلم من جري . واكثر عددا وعمقا منه انك لم تتزع
منه الى الخبايا والمساوات السوداء .

دوميه : لقد رقيت ملصقا بالاراضي يا عزيزي دويش . وبالارض
فحسب . وعطيت لرسم تلك المخلوقات الدليلة القمينة
للمافونة الضعفا . الضعرة الضاربة . المظلمة الطافية .
المتسلقة الضعيفة البكية . تلك المخلوقات التي يزخر
بها مجتمعي البرجوازي . ناصدتي

- ١٩ -

كما نضمن نقد ذريعة الاجتماعي مجموعهم ذرية من
الرسوم الثلاثة يتحون (رجال العدالة) استرجع فيها
ذرياته من ساحات انتقامي . وهذه الرسوم وان انصرت
على «حامين وقضاة ومقاضين وجناة الا انها لا تعزفهم
لذاتهم بل ترمز الى ما هو ابعد من مجسود العادة او
الصورة القروية . انها تدبر من خلاصهم عن مجتمع يأسره
ما هو الحامي المسمى فرعاع الحاكم . انه يزدري زمة
الجنائي ولا يرد عليه ندمته . ويبد عشر سنوات او
خمس عشرة سنة يصل الى بيع كلام بمائة الف فرنك
في العام .

الاخاء بين الحامين قاعدة اللبنة . فلا يجوز لحام ان

كانت الحفل الايام في حياة دوميه تلك التي سبكي
 فيها منذ السادس عشر من ابريل عام ١٨٩٦ حتى « جزير
 سان - لوي » برصيف دانجو رقص ؟ فقد كان جاراً
 لصديقه المصور دوميني وللنقاش ثيودور جوتيويولسناي
 بودليز والنقاد ريمون اسكويه الذي كتب عنه صحف
 مؤثرة ، بل انه كتابا عن حياته ، كما تونيد علاقته
 بالصور العتيقة طيب القلب كورو ، وسرف أي الشاعر
 الكبير فيكتور وجو ، كانت اياما جميلة هائلة ، ومن
 نافذة بيته كان يتابع الفسابل يذهب الى الحمامات
 العامة ليخضرن ثيابا فضفاضا ، وفي كثير من الليالي كان
 يرتاد المسارح في شقق .. وقد كان يعشق مولير ويجيد
 شكسبير .

(دفا خفيفة على الباب)
 الزوجة : دوميه ، لقد حضر السيد كورو لزيارتك .
 دوميه : (متعللا وسرورا) آوه ، يا عزيزي كورو ، مسرورى
 الفنان الجديد ، مرحبا بك ؟
 كورو : كيف حالك يا صديقي الطيب ؟ لقد اشفت اليك والى
 لوحاتك فحنت لزيارتك . تعرف أنني وجماعة الباربيزون
 التي انتمى اليها سجد الى تصوير المناظر الطبيعية ،
 ولذلك اجئني من وقت الى آخر متشوقا الى لوحات
 رخت حياها البئر وبسيفي بيلمات قلوبهم ويجري فيها
 ما جرى في قلوبهم من دماء . لذلك ارى بعضنا من
 « حبات الجديدة » يا عزيزي دوميه .
 دوميه : (ضاحكة) آوه ، شكرا ستجيك ، يا صديقي كورو ، اسمها
 « السيرة العجيبة » بالذات .
 كورو : (ضاحكا) آه ، انهما الدليل الهي على عطفك على
 أفكارنا ، وطيفهم ، دعني ار ماذا صوت . جماعة
 من الناس المادسين يجلسون في قطار يدهي يوم مكررا
 ضواحي المدينة الكبيرة .
 دوميه : اجل ، وبينما جعل مصورون كثيرون من القطار ره
 لغصوه والسرعة تركت اهتمامي على الناس وعلاقاتهم
 ، مصور بعض .

كورو : اجل ، ارى ذلك جليا .
 دوميه : في مواجهتنا اتران فيرويتان . وتعمل القروية الشاة
 طلالا نائما ، واستمرت راحتها على قطبي السلة في سكون
 ذراعيها ، واستارت راحتها على قطبي السلة في سكون
 والى جوارها صبي صغير متعب مال جانبا في نوم عميق
 كورو : وبجيء الضوء من نافذة القطار يسارا مرفقا القرويتين
 في لجة على الاخضر ، الام تكل مناملة طفلها في حضان
 وقد راح في نوم عميق هادئ واستكان في حضان امه
 في وداعة واطمئنان . هذه المرأة ضخمة ممثلة تتربع
 حيوة افراد الطبقة الكادحة . وبداها تمان عن طول
 الكفا . نعماً ليستا يدين ناعميتين مرهقتين عجائون ،
 بل يداها ممتلئتان قويتان خريقان .
 دوميه : اما المجرى فجلست في وقار وهدهو . ولد اوسمت
 على سمات وجهها تعبيرات طاعة ، انك لتص من خلال

اجاس منهم بلن ثمة فيهم سهل شذا في المسححة
 والاكار . واختصار اسجح لي ان اقول لك ان محاميك
 متعاون ليس لهم مبادئ . انهم لا يؤمنون الا بانسان
 المتبل .

دوميه : قد يكون هذا ربك ما عزيزي دوميني ولكن جوهر
 العمل الفني لا يقاس ثراها بالقداس الاخلاص . وعرضا
 تكلم ما تريد ان اقول رجاء يفت ابعاد الصورة اكثر
 معاً ..

لوي : اعوذ فاقول ان مايجب للعمل الفني فيه هو صدقه
 واصانه كبد الصفة كما يلمسها الفنان ويعرف عليها .
 دوميه : ذلك من تبسم فني ، فاما ما قلت ام اقل ما يجب
 ان اقله . ولكنني احب ان اشير الى ان الذي يستحوذ
 على اهتمامي بالافسافة الى اساليب التحاين وحيلهم ،
 ودعهم المثلثة المتبل ، وجمهور الجلسات الذي سمع
 وسرف ، وقد اوسمت على قسماته سمات الخسوف
 متلهيا الى الاستماع الى ما سيقط به اولئك القصة
 الوفورين الجالسون على المقهى وسابع النظابة المشوفة
 الى سفاقي من تاجر الحامين .

لوي : وهي نظابة مشوفة حقا .

دوميه : اجل ، اقول ان ما يستحوذ على اهتمامي في تلك
 الامكان القريبة حيث تقاتل الناس عواطف الاحمرين
 ومعهم ويكفون لها او عليها . هو التي التباغى
 المحيط بالكلان . كتبه الشمس التي تستقر في دائرة
 بورانه على الحواظ القوية ، والبلالة الجتارة الى
 دنق بها الارادية السوداء اب الهياض الجبلية .
 الاحسن رات المسارح في هـ . بط . الخ .
 احرام والام والام وادفون .

دوميني : هل قرأ ما كتب احد الاخوين جوتكور وصفا لبعض
 هازيرك يا عزيزي دوميه ؟

دوميه : كلا .

دوميني : كنت قد لا ريب من مصدرة انام واما امر في
 - ارج لاقب صاوير رهنه مرمية لدومة مثل رجس
 اعاتون . الوجوه بشعة ودميمة . السيفرية نبت في
 النفوس الزهية والخوف ، ان اولئك الرجال السود
 كسوه دمامة شعة كاتلمه قديمة باليسة . ان اولئك
 العامين الذين يحجرون على شفاهم ايساعات غريبة
 يديون كما لو كانوا كونه في محراب آله وتني ، او كما
 لو كانوا هم الاله اسطورة شريفة .

دوميه : لا اعرف ماذا اقول يا دوميني عن هذا الوصف . ولكن
 الواقع ان الدراما والكوميديا تحت قلمي تكلم بعضهما
 بعضا ، اما تلك الانكسابات الحسية التي تنكس على
 وجوه الاشخاص فهي الواقع الذي اكون غاشيا لوحرقت
 و ربح فيه .

دوميني : العلاقة ان اريك هوية رائة في ابتلاء انكسابات
 الحسية على وجوه الناس وحركاتهم يا عزيزي دوميه مما
 تدركي برؤيتي .

دوميه : اه ، رويتهم ورمياتهم وجواهم اسمائهم الكبار
 يا صديقي .

ذلك الوجه وبما عيده ونظرا به الوجه الصابرة الساهمة
قلل السنين الطوال التي خلقتها ورأينا .

كورو : وكذلك في الفم التي أرسمت عليه ظل ابتسامة
خفيفة كاد تلوح ، ابتسامة مريرة غير متصيفة ، وفي
النظرة الثابتة الرائية التي لا شيء محدد ، وفي الأطراف
الخفيفة ، حقا يادوميه اني احس شرب الكسريات
يمضي في رأسها لما يمضي الفطار في طريقه ، الذكريات
تمضي في رأسها تحت وشاحها كما يمضي الفطار في طريقه
او ربما تفكر في الآلام القليلة القليلة وفي منقها وشظفها
وخشونتها ، ولكن في استسلام ووداعة وابناء بالله .

يادوميه : ذلك الجدان اللذان غفدهما على يقيني مسيلهما
الدوسدة ففقدنا الا نوحيان بانها في صلاة خاشعة
صامتة ؟ انها راضية مسلمة فائمة ويمضي في خضم
الحياة متقي طريقها في بطونة وشجاعة لما يمضي الفطار
ألمجوز في طريقه ينش المسافات .

كورو : حقا ياغازي دومييه ، ان وجهه ذلك المرء المجهز
هو من اجل ما اتجه اليه احديت . تلك التجاعيد ،
وتلك الضلال ، وتلك التفرقة الطرفة التي تمس في صم
ما يعيش في قلب المرأة ألمجوز وفي رأسها ، وتلك
الاسماء الخفية الشاردة العيلة . كل تلك الانسية
الحيوانية ينش الاحاسيس والانفعالات بسر القلب
وتسمر في التعبير والاحجاب .

دومييه : شكرا ، يا صديقي .

كورو : انما اراه لوحة رسمها انسان فسيح عا . ان
المسألة الانسانية ، مسالة تعبه الله
والكفاح بلا ضمانات ولا اجر مجزئ في حركته
وابناء وامل .

دومييه (متفهدا) اجل انها لمسة حقا

كورو : لتسد الى اللوحة - دمنى ار . اه . بينما سفل
الام الزمنية يرسمها وغرف المعجوز في افكارها اورما
في ذكرياتها ، راح الصبي الصغير الجالس الى جوار
ألمجوز - التي هي ربما جنته - في نوم هادئ خلسي
البال ، وقد تمس وجهه الفارق في الضلال احلامه
الهنسة رغم كل تلك الجلجلة في الفطار النخل في
طريقه .

دومييه : لذلك قد لاحظت ياكورو انه ليس في اللوحة تفاصيل
فوتوغرافية ، فالمعالجة العريضة العامة تزيد بطوليه
هؤلاء أقدام البسطاء وضوحا . كما تلوذ المسألة الصامتة
التي تمس بها الام الغنية ، والوقار الجانبد المحط
بالمرأة المعجوز .

كورو : هذا صحيح . وفي المظلل نماذج اخرى من العمل
المدنية . اليس كذلك ؟

دومييه : اجل ، ويمثل الرجلان ببقاعهم أفعالية صفار الكولفين
سما ارتدى العمال كتيبة لئلا يفل تواضعا .

كورو : أنهم جميعا يلعبون لحظة في الفطار ، ولكل منهم
وجهته ، وسرعان ما يتفارقون ويمضي كل منهم لمسالك
سيله . لقد اصبحت يادوميه على هؤلاء القرويين المزة

والكرامة التي عاجل بها الصور « في زين » فلاحيه منذ
فرون صفت . ولكن أسلوبك أسلوب جديد . وان كنتناقل
من الصور الباهر الى الظلمة القاتمة دون اتباع التدرج
الهادي لوه سمة معينة في فلك . ربما انحدرت اليك
هذه العادة حوا .

دومييه : لذلك ياغازي كورو تريد ان ترى هذه الصور العديدة
لمون كيشونه . هذه المرة لم استق صوري من التواضع
اليوميه عما يرفي فني الى مستويات أكثر عمومية
وشمولا ، والأشكال والخطوط قد عولجت على نحو أكثر
بحرية . هاهي الصور يا صديقي .

كورو : اه . دمنى ار (برهة صمت) دون كيشونه المثال دور
هينته فائمة جسورا . ومن خلفه اكساء وفاعة . بينما
يمضي قلما وقد شرب ريمحه . اما تايحه سانشونياتوا
البدن فغامد عبر الجبل على حماره ، ويبدو كمنطقة باهتة
بانه في القور السحيق .

دومييه : ترى ياغازي ان التلال قد بسط ، وان المساحات
الشاسعة تمتد في شكل غير فوتوغرافي بينما يتحدر
الغارس على فريسه الأبيض . روزينائية . نازلا الى
السفل حيث ولد جنة جواد ميت .

دومييه : لم سود الجبال الخديرة باتمن عائدة بهسا الى فضاء
الارحة الرحب . وقد قاوم التوازن دائما بين الأجزاء
حيثما
الميط الى التماسك وبين سانشونياتوا البدن بليد
الاحاسيس المطاع الى مايللا جيونه ذها وكزحه طصاما
سما
مط ب ن الإحار .

دومييه : ولذلك ياغازي كورو تريد ان تلم نظرة عملي هذه
اللوحة الجديدة .

كورو : انسى ان اه « مشهد من المسرح » انك لبارع يادوميه في
نقل مشاهد التمثيل الرومانتيكي المؤدى في سورة من
الحساس الساجج بين نظاره اسعدو الاداء على الجاهم
فسررت نظائرم الجاحظة على خشبة المسرح الى تسبح
وحدها في القور . الباهر . بينما اظلمت الشاشات كلها
واظلمت انوارها .

دومييه : انظر ياكورو الى المتخرجين ؟

كورو : اوه ، لقد شغبت انظارهم واشربت انظارهم نحو
المسرح . واتاد افرا على فسياد وجوههم وفي ميسونهم
التي كاد تقفز من فاقها وشغافهم المتفرجة المشدودة .
اتاد افرا الفضة التي تدور اهدانها على خشبة المسرح
أمامهم وامامنا . واذا تابع نظائرم نعمل الى المثلين
الثلاثة الذين يؤدون ادوارهم في حمية وحساس .

دومييه : ويحركات فيها من المسؤول ما يستتعيه الفن
الرومانسيكي .

كورو : اجل . واتاد احس ميفل الاسي والام الشديدين اللذين
جنتا على جسم المتشعبة التي ولدت فراديا مصمكة
برأسها . بينما تظاير شعرها الطويل الى القلف وتندفعت
مولولة خارجة من الجانب الأيسر من خشبة المسرح بينما

کوروز : هون عليك يا عزيزي . وقل مثلثا قال المسيح عن
مضطهده : رب المجر لهم ، انهم لا يفهمون .

دویمه : آوه ، و ما هی بصبیحک ما یزی ؟

دوميه : الطف من مرارتي ؟

الزوجة : أجل ، تطف من مرارك ويخفف. من حدة قسوتك .
هكذا ما تقوله كل جارأتى : لا بد أن يخفف زوجك من
مراره وإلا لن يفتح الله عليه شيء .

خدا، فسوی حتی یفتح الله علی وعلیک ، هیہ ؟ ومالذا
نصحبینتی بان الفعل ؟

لا بد أن تستخدم في تصويرك الألوان المائية ، أنها أكثر رقة وعلوية ، وستتيحك من الانحدار الى الرأرة والفسوء والغضب ، أنها تجعل تصاويرك اقل قبحا .

الروح : مملوءة . لكن اجل ستجعل الالوان المالية لوجاتك
الاهل يبعث . . اعني اهل دعاة هل تقهمني ؟

أحب الألوان المائية والزئفنة ، وقد كسدت سوق رسومي
نوحرا على أي حال . ساجد .

من هذا الفهرست المحيط .

لساني وهجائي . ولتكني بلزوني اذا نسب اذم الناس
فانا لا اذم الإنسانية . حاشائي . اذا كنت اهجو سفاسف
الحياة اليومية فانا لا اهجو القضاء دأها .

اللسان وكن رعباً بهذا يارجل .

وسلاسله . و ساجرپ ذلك وافوم بالامر كممثل يمثل دورا
الزوجة : واطلا بفرى تلك انك ممثل قدير لانك سسؤدى دور
العمان الرقيق افضل أداء « من أجل خاطرى على الاقل »
فما عذب أطبق مانحن فيه من فائده وعوز .

- ११ -

النوعيات والانتيايات اللوية ، فضلا عن الصفاء
اللى تجده فى لوحتى هذه .

نور : آه ، في هذه اللوحة يمكننا ان تعجب بما هي اكثر بقاء
في تصاورك ، يا قزويني دوميه . اعني هذا المؤلف
النوازل الذي يمث على التامل في الاجواء الشعاعية
الحظة بالكل . ورغم الاصابة الحالية الشرة للعواطف

عسى البطل الذى ربحا كان زوجها أو خطيبها يلوح لها
بمراعاة على غصن وشيتر لها كاتبة الاخرى الى جسد
مستجابه على ارض المحرم . لها كاتبة جثة مناهه في
جسد هباء بفاعل العرفه . أو ربحا كاتبة جثة عشيق
ابنه قبله دفناته عن العرفه وما الى ذلك من القصص
التي تزرع بها الادب الرومانسيكي للفراسي ، والذى هو
اشد صروب الادب بالترى الى احاسيس العاهرين واكثرها
في ذا الى عواطفه ويعبرها لشاعر .

وربما يبحث عن عنصر الدرامي في التعبير عن الجهد المبذول ، ومن ثم يبدئ العمليات بارزة وسمات الوجه صلبة من غناء العمل والعواطف تلعب في العيون .

البر عبد الله من قبل أنباء وأئمة الإجماع، غناه

والجواب: لا، لأن الأمانة لا تكون إلا في الشيء المأتمن عليه، ولا يجوز أن تكون في الشيء المأتمن عليه.

المصدر ، وغير ما يدور في الإذاعة ، وغير ما يستعمل في
البحر ، إلخ .

في القرن ابرق كل المخاوف والاخافيس بالافعال والخط،

يكتشف الله به وجهه الإلهي كنهه في سرها
المنعقدة على أعناقها .

من الحركة التي في عيون النملكات ولا حظ انما

... کہ میں نے اپنا آزاد جتنے عامل ۔ کل الدلال

بدأ ذات الأصابع القوية ، وساقاه العصريان اللذان

دُرُوبِهِ : أَنَهَا جُنَّةٌ عَامِلٌ قَتَلَهُ الْجَنَّةُ .

ذلك الطاقى من الشخصيه المرسومة فعلا والتلف به
المراد رسوما .

باعتزري كودو . انهم سيجون الى في القسوة وحب
العدالة . انهم يعلمون انني انني واحد من واحد

سپتھریہ النسیاز مثل الجرائد الثالیه الی نشراتی

وراحني وبكل شيء . وهذا ما أفعله . أحيى بأن صحني

سید احمد علی :

البلد ، حتى أن المعرض لم يقط مصاريه . ربما أضطر
الجماعة المنظمة له إلى سداد أربعة آلاف درناك من جيها
الخاص .

— ٣٠ —

مات الصديق الفيلسوف كورو عام ١٨٧٥ تم لعق به
الجنار الوفي يومئذ بعد ثلاث سنوات . وبعد عدة أشهر
من المعنى المظلم والتدهور الصحي الاليم حاجم شكل
عام دومييه لم يخب شمعة وانطفأت حياته بين يدي زوجته
وحيدا مهجورا ، دون أن يفكر فيه أحد . ولم يكن ثمة مال
لنفس الفنان الكبير ويبدو أن المرء كما لا يستطيع أن يعيا
حياة لائقة دون مال فإنه لا يستطيع أن يموت أيضا عبثة
محتربة دون مال . مات دومييه منسيا ودون أي تكريم .
وبكل تقدير وتلكؤ صرفت الحكومة لأرملة ميلغ اجدعشر
فركتا لشراء قبر متواضع يورث فيه الجنان .. كما دفع
عمده فالنوس بكن ادا رسم اب صرف المبلغ الأصلي
القدر صرفه لثلاثة من ادوا خدمات جليلة لبلدهم . من
من حرائد المعاصرة اعطى العمدة راحة .

١

وفي الثالث عشر من فبراير عام ١٨٧٩ حمل أربعة رجال
فيهم : - حسب الاسم الرديس . وفي
عمره أربعين سنة الموكب فالتفتوا وبغل جثمان دومييه
الذي لم يبق له من الحياة سوى روحه التي عشت
في قلبه طويلا بعد طر في أن ترد إلى أنها الرأ التي
تحتلها في قلبه . أحييتهم بضوا ولو قليلا مما يستحقه
من المحبة . في تلك الأثناء انصرفت الجثثات بالانفجار
من كبريت . في تلك الأثناء انصرفت الجثثات بالانفجار
من كبريت . في تلك الأثناء انصرفت الجثثات بالانفجار

— ٣١ —

بلا عرف أن دومييه قد اودع التراب وطواه القبر خرج
بأنه اللوحات المأخوذة من جهورهم واحدا . شمشون
حرف كتب الصغرى في قانونها . ولقاء ماكاند يكون
لأنه اشتروا من الإرملة اللامعة أهداسا من اللوحات
التي شسها دومييه المسكين لثقلها في عالم لم يكن
يريدها إذ ذاك .

ولم تضي بضعة سنوات حتى بدأت أسعار لوحاته ترتفع
ورامد الإرتفاع وصارت اللوحات غير المرغوب فيها
تعاين برفة كما لو كانت أولادا غزرا .

وما من أساء من إسائدة الفن لقي من التقليد مائليه
دومييه .. فآراء الألمان الضبابية التي وصلت اليهها
لوحاته ورسومه لعب الألفون ونزيو الفن دومييه ،
وبخاصة أنهم استهملوا تقليد لوحات دومييه ورسومه .
وما زاد الظن بلة أن كثيرا من رسوم دومييه وتماثيله
غير الكاملة يمت في أعقاب وفاته لقاء لمن زهيد . فقام
الزيفون وأديا . الفن بالاعمال وتكملتها ثم بيعها على
أهلها كلها من قلم دومييه العظيم أو فرشاته . لقد كان

وفي هذه اللوحة كل شيء في حالة حركة حتى الأشجار
والعجب تشاهد العلى الثالثيخاره بالبحار المسروق الذي
تنتل عليه اللسان الإخراخ . وقد أشهز فرصة إتهامها
في التشجار والمكم والقرب والركل . وفي هاديا بالبحار
موضع المشاجرة . الحق أن دومييه واحد من الفنانين الذين
يمتكنهم بلورة عالمهم من الحركة والتلق بصرية
فائدة مقدمة من القراء .

ولكن الإطالات العادة التي تستبد يشغوه وترسم على
سماهم وزخاتهم لايدو جائرة على التوازن العام للوحة
أن كل شكل لدى دومييه يحفظ مكانه ووزنه رغم رباطه
الوثيق مع بقية الأشكال التنبية في اللوحة . وعلى
الخلق عنده من القوة إمكان أنا يمكن أن نسول لأفئنا
أن نناسي الموضوع لنسبح بالإنشكال في حالة حركتها ،
والمضطرب اليأسه الجريئة المنتزعة بكل دقة من الواقع
التمشوش المضطرب المقلد بالفضج والتمجيج . وتتلو
انصاف الرابع بين الأضواء والظلال . والصخرة التي
لايهدأ لها قرار .

(خطوات)

لنفس في جولتنا بالمعرض ، هاهي . الجمهورية .
رسم نهيدت لم يخذ صوته الهائلة . هاهي إرمسا
دومييه . الشطب . و . المهاجرون . وهما من أعماله التي
برج إلى عام ١٨٤٨ عندما أنفل بالثورة واشمل سا .
بها . وهناك أيضا . اللسان . و . الصغرى وأحجار
وإرجان إلى عام ١٨٤٩ . دون كوسيمب . ورجي
ومرج إلى عام ١٨٥٠ . التصوير الطاردي . إرمسا
إلى عام ١٨٥٤ تم . إرمسا . ورجي إلى عام ١٨٥٤
و . إرمسا . وهي من أهم لوحاته . وهاهي النسخة
التي نقلها عن لوحة دويتز إرمسا . الصغرى
ولمسه أحمب دومييه بروينز أعجبا في
كل أعجاب .. وهناك أيضا . هنتر نوردام
من كوبري سان ميشيل . ولوحته لنفسه وهاتان اللوحتان
الأخيران ترجان إلى عام ١٨٥٠ (خطوات وهما
الحافزين بالمعرض) وهناك أيضا تنويعات الصغرى
لومرعي . ذوات الفن . و . دون كوسيمب . وهناك أيضا
لوحاته عن غريات السك العديدة والركبات العموية .
والركب الاستقبال والانتظار . واللعين الشطرنج وإدما .
واللعين السيرك والتماثيل والفشائين والوسوسين .
صلا عن العديد من أفكار المستوحاة من المسرح مثل
كريسان وسكايان .

هاهي شخصوه المتنوعة تطل علينا من جدران المعرض
الغائل باللوحات والرسوم الناطقة

— ٣٢ —

ولكن ماذا جلب هذا المعرض ؟ لأنني ، فقد كان اهتمام
أهل باريس متفرقا في ذلك التربع إلى فرقة من عازلي
المانولين والرافعات الإسبانية ولدت من وراء جبال
البريبية ، واثارت حماس الجماهير الباحثة عن الغرب
والتمتة والترفيه . ولم يكتف الجمهور فقط بمعرض ابن

ذويه مقترى عليه بعد مهاته كما كان مقترى عليه في حياته .

- ٢٢ -

ما الذي قدمه دوميه ليار الفن الحديث ؟ مثل القليل من الفنانين اتيار لم يكن دوميه واحدا ممن ساروا في التيار الرئيسي للفن الحديث مباشرة ، ولكنه كان رائدا في الروايف التي صبت في الجري الرئيسي . وبعد سنوات من موته اعترف بثنائه المعجب على الفن الحديث . لقد كان دوميه سابقا لصره بكثير . وعلى عكس الفنانين التقدميين اليوم الذين يمسكون بأن الصرية تضي ان يكون الفن لامضى له - على العكس من هؤلاء التقدميين كان دوميه التزمي متصفا ومؤمنا تماما بان الفن لابد ان يكون لغة تفاهم وتخطب مشتركة ، مبهومة ومنطقية وغير محيرة

ان الفنان يجب ان يعرف ما يقوله ، وان يعرف كيف ينقل ما يقوله الى افهام الناس وفلورهم ببراعة وافتاح . لابد ان يكون الفن مقننا ، ولا مدعاة للتحيرة والضياع . وبلا جمجمة ولا قرقرة في انقريات مفي درمه ينتج اعمالا تنقل الى الناس المكثرا وفي الوقت ذاته هي روايف في الخط والتشكل والنقل واللون . روايف من الفن الحديث . وكل لوحة يوصل الى الباطن معنى هفقا . وتثبت انفس ثمة حاجة فط الى التوضيح بالشكل في سبل المصرون . وان ادفع صبورالمن واكثره كمالا مونفاهم واسهل الايدى الى الالهان والقلوب في كل وقت وكل مجتمع .

واذا كانت اعمال دوميه قد نبدو في بعض الالام مضبوذة بالخطية التي رسمت فيها وبالطاقة المحللة الى حبكها الا ان انواعها لها بعد ان عد من بعد . و ابعاد من القرن الذي عاش فيه . ان من كومة مكرس نادر للانسان . والرائع حقا في فنه هو قدرته الفائقة في التعبير عن بطولة الرجل العادي . انه ابطل الشهيد ، والعمال والفرم ، في ان واحد . مستخدما في ذلك اسبل الوسائل وبلا استمالة بما نسميه بالموافظ الكبيرة ، والانفعالات الطنانة انه لا يواجه مواقف ضخمة ، بل يواجه مواقف عادية مألوقة تجري تحت اسماعنا ونظنارنا كل يوم . الا انه كان على كبرية قلدة في تحويل مالمس الا مزحة او لكمة الى دراما كاملة مبهولة كان دوميه يرسم اللطيفة التي عاش فيها بكل صدق واخلاص وصراحة . واذا عد بيد ذلك فنان كل لحظة فلان

اللحظة التي وضع اصابعه على جوانبها الانسانية في اللحظة التي يجهاها اليوم والتي ستجهاها قدا بل وبعد

عد .
لقد رسم دوميه وصور متكونى صخره والمستعبدين من تاسهم . لقد اخترق قناع الوفاق الزائف وعرض لنا عراة . الثقافي ، والنفس ، والصلبوك . والافاق ، والباخرة . وصور الغير البائع الصابر ، ومجند النعمة للتلفخ الاوضاع والمعارض المتحمس للاتي . والمثل الذي يحرك المواقف . والموقف الكبير الاناس المزمي ، ورجل العدالة الخسيس . والطبيب الذي . والتشعبد الذي ياجر في عاياته . وباختصار عرض لنا كل معاصريه وكل يتعرف عليهم الناس اليوم بكل سهولة ويسر ، كما لو كانوا معاصرين لهم ؟



دراسة تصويرية بدون كيهوم

الراجع

1. — Claude Roger Marx: Daumier Paintings, 1961
2. — Julien Cain: Daumier (Les gens de justice), 1954
3. — Robert Rey: Honoré Daumier, 1959
4. — Floret Fels: Daumier, 1926
5. — Charinsol, Honoré Daumier (1808-1879), 1929
6. — Jean Adhemar, Honoré Daumier, 1954
7. — Bernard Myers: 50 great artists, 1953
8. — Sarah Newmeyer: Enjoying modern art, 1955.

صفحة ٤٤ وما بعدها

وعد ٧ يوليو ١٩٦١ من مجلة

الظاهرة الأولى في ديسا السينما خلال السنوات الماضية ، هي بلاشك ظهور حركات الوجه الجديدة في كل مكان تلك الحركات التي تعودها سينمائيون شيان ، يهدفون الى تحرير فن السينما من كل مايقوق نفقه واذهاعه ، يهدفون الى خلق قواعد جديدة للانساج والمخير .

ومن أبرز تلك الحركات الشابة حركة « السينما الأمريكية الجديدة » في نيويورك وهي الحركة التي بدأت بشكل فردي منذ عام ١٩٦٨ ثم تبلورت اهدافها واتجاهاتها في البيان الأول لهيئة الصادر في ٣٠ سبتمبر ١٩٦٠ .

ولسوف يقول في هذه المقالة شرح الانسي القاربة والجمالية التي تقوم عليها هذه الحركة .

في البيان الأول لحركة « السينما الأمريكية الجديدة » يعرف على الأهداف التي تؤمن بها الحركة وسمى لجمعها ، ونخلص هذه الأهداف فيما يلي :

١ - الاميل بان السينما هي تعبير شخصي ، لذلك فمؤيديه يرفض أي تدخل من جانب المنتجين والوزراء والمشتغلين قبل أن يصبح العمل معدا للعرض على الشاشة .

٢ - رفض الرقابة ونظام الرخص ، ونظم الجوزد الأمريكية ، فلم يشاهد الاقصاء المتضمن الى الحركة في وضع أي قانون خاص بالفقهاء ، وكما انه ما من مسرحية أو قصة أو مقطوعة موسيقية تحتاج الى ترخيص من أي شخص كان ، فان للأفلام الحق في أن تنقل من بلد الى بلد حرة من الرقابة ومفرض البروفراطين .

٣ - البحث عن أشكال جديدة للتصوير ، والعمل على إنشاء طرق لتوزيع الفيلم وإقامة قواعد لصناعة سينمائية حرة .

٤ - معارضة الغشام على أسطورة البزائية ، مبرهنة بذلك على انه من الممكن صناعة افلام جيدة وقابلة للتسويق العالي ،ممتازة تبلغ من ٢٥ ألف دولار الى ٢٠٠ ألف دولار .

٥ - الغشام على سياسات التوزيع والعرض العاليه .

٦ - إقامة مركز تعليمي خاص بالجمعية .

٧ - إقامة مهرجان خاص « بالايك كوست » مركز الحركة ليكون ملتقى للسينما الجديدة في جميع أنحاء العالم .

ويعلق الناقد الأمريكي « جيدون بلشمان » على الحركة الجديدة بقوله « ان هؤلاء المخرجين يعتقدون أن الفيلم هو شكل تعبير ذاتي مثل أي عمل فني آخر . والبعض يعترف بأن الأمر معقد مجهود جماعي ، فقام على فريق حرق ، ولكنهم يعتقدون ايضا أن المخرج هو الخالق الوحيد للفيلم . وهذا شيء هام في الولايات المتحدة حيث جرت العادة أن يكون للمنتج اليد العليا

وسمى ذلك المفارقة المهمة لاكتشاف الواقع والخصوص في أعماله ولكن بشكل مختلف مع « سيدني مايز » وفيلمه « الميوس الوحشية » (١٩٥٩) يعتمد في أسلوبه على تكتيك الكاميرا / عين ذلك الأسلوب ابتكره المخرج السوفيتي « دزيجا فيرنوف » منذ ثلاثين عاما مضى في روسيا ، لقد تعصبست كاميرا « سيدني مايز » مثلما طففت كاميرا « دزيجا فيرنوف » من قبل وسجلت الحياة الأمريكية المعاصرة ، ومع ذلك فهناك اختلاف أساسي بين الرجلين « فيرنوف » صور مظهر الحياة السوفيتية الأكثر اعتيادا ، متبرا في النفس احساسا بالأشياء العادية ، وبحوادث اليوم الروتينية ، بينما يفسر سيدني مايز الظواهر الأكثر غرابة والأفلاها اعتيادا ، أي أنه يصور الاستثناء . وكاميرا سيدني مايز جديده وبليدة ، فهو ينظر إلى الراجيدي الحزن ينسج الانفعال الذي ينظر به إلى الشرير والغدس ، ومع ذلك « فالعين الوحشية » درس مارغ في تكتيك الكاميرا / عين ، ذلك التكتيك الذي طوروه « ريتشارد ليكوف » إلى حد الكمال خلال السنوات العديدة الماضية ولكن مع إضافة شيء كثير من ذاتية المخرج وشخصيته فإثره مايلقا في حركة السينما المستقلة في أمريكا . لقد أخرج ريتشارد ليكوف عدة أفلام من بينها « كوا سم » - باليسكي لا « (١٩٦٠) ، و « Fddrei, Prim » (١٩٦٦) ، ولقد برهنت تلك الأفلام مرة أخرى على القدرة الهائلة في تسجيل الحياة بشعرها وشرها ، وهي جميعه طلب دائما في طي التسيان منذ صوم « لومير »

١٩٦٤ « جاريب » موري أنجل « بواسطة الكاميرا المحولة والمزودة بجهاز تسجيل صوت ، ساعد كثيرا في هذا التطور بوفد تعصبت هذه الكاميرا كثير جدا ، ليس الإحرس ، واستمر بالحارب ، وقد ساعدت كثيرا في إنتاج « ريتشارد سكوف » أن يجرب جهاز التسجيل ، وحس واحد وبذلك أصبح الآن صانع الفيلم هو نفسه للمخرج وللصوت ومسجل الصوت كلهم في شخص واحد . كما أنتجت للمخرج أن يذهب إلى أي مكان ، وأن يراقب الموقف دون ارتجاع للذي يصورهم ويسجل دراما أو مجال الشيء الذي يراه .

وهناك اليوم كثيرون من المخرجين الشبان في كل مكان من أمريكا يعملون في إنتاج مستقلة ذات تكاليف منخفضة ، وهذا شيء لم يحدث من قبل . وهناك شعور عام بأن السينما هي فقط بدائها وأن السينما الآن قد أصبحت في متناول ليس فقط أولئك الذين يمتلكون التجهيزات القوة والذخاير الوفيرة ، وإنما أصبحت أيضا في متناول أولئك الشعراء ذوي الحساسية الرفيعة والذين يفضلون الخلوة ، والذين تظهر قدرتهم على الملاحظة والتسجيل والإبداع أكثر مما تظهر في الخلوة .

وكانت مساهمة « روجوزين » في السينما الجديدة من ناحية الشكل هو في التحول القوي للواقع إلى دراما ، وهذا المخرج بين التسخيرية والدراما أتاح له أن يسجل حقيقة الموقف من خلال شهادة الناس أنفسهم الذين يخون ذلك الموقف ، ويخلق دراما مؤثرة في حد ذاتها .

وبكس روجوزين عن طريقه قبالا « لافتتاح الواقع لنفسيا ببنده الحياة » هناك أشياء ضرورية أكثر من مجرد اختيار أمس ووسط « فينيقي أن نسج أولاده التي أن يكونوا أنفسهم ، وأن يعبروا عن أنفسهم بطرقهم الخاصة ولكن تبعا للتجريدات والموضوعات التي يرغب المخرج رؤيتها فيها ، وهذا شيء مختلف تماما عن طريقة كانه السيناريو التقليدية التي تكون كل الأفكار والتجريدات هي أساسا من ابتكار الكاتب ، في استخدام مثلين محترفين ، وفيهمهم الأساليب هي الظاهر هذه الأفكار والتجريدات من خلال شخصياتهم . تكون النتيجة النهائية مثل ذلك الفيلم هو شيء بعيد تماما عن واقع الجميع الغير منه ، بالرغم من أنه قد يكون مرعبا كدراما ذاب أفكار رمزية ، وفيها تكون وظيفة الحوار والممثلين الأساسية هي وصف الفكر الكاتب وموضوعاته . ولكن للمبهر من الحياة الداخلية للناس في وسط معين ، فإني اعتقد أن الطريقة التي أتبعها في أفلامي هي أعمقها وأصدقها » .

وأنسطاع « جون كاسافينس » بإفلامه الأول « قلال » (١٩٥٨) أن يدفع بتكتيك « الارتجال » في مجال القصص الدرامية إلى أفاق جديدة ، أن للمصوم الذي راء كاسافينس ومعاودة ليس هو أن يرفع أسطحه وحدها تلك واقعا ، التي ساعدت في تأسيسه بواسطة « موري أنجل » والواقعة الجديدة « قلال » أن يربط بالنسبة للسينما الجديدة تحولاً إلى الحياة ، في لم يركز على العلاقات السيكولوجية ، ولقد استخدم الجزء البسيط من الحكاية كإطار ممكن لكي يجوب ويعرض مشاعر الممثلين الخاصة ، ومواقفهم وذكرياتهم وصوراتهم . ومن هنا كانه لغيره التي بعدها كثير من الثلاث بين « قلال » وكتاب « تسيكوف » أن الممثلين والمخرج يرتجلون على طول الفيلم باحثين في داخل تجاربهم الذاتية ، يصرفون بلا التزام ولا توعات درامية ، أن أحاد الفيلم لإنتاجه الأفكار التي يصبى عليها ، وإنما يطفه الناس الذين في داخله وجوههم وحركاتهم ، نبرات أصواتهم ، سكتاتهم وبلبلاتهم ، وأفهم الناس الذي سكتف من خلال أكثر المواقف والحوادث اليومية للغة ، وبدون أن يدروا ، خلق جون كاسافينس مجموعة عملا يتحرك بحرية فيما أسماه سيجفرد كراكر « الكاساوالم » أي فيلم منحرف من أي أفكار أدبية ومسرحية .



الفنيل والضحية

قصة بquam

حمدي أبو الشيخ

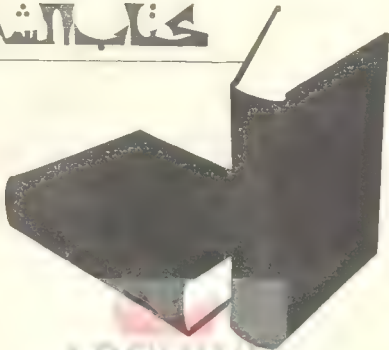
ARCHIVE



نالته يجثم أمام المحقق ، راكما تحت ممكنه ، مصوبا عييه اليه .. دخل
غرفة التحقيق يزحف على أربع .. حين جاءوا به لأول مرة سال المحقق كيف أتى
هذا المسخ من القرية حتى الثيابة .. وأجاب الخبير الذي أتى به أنهم
أحضروه في عربة عامة ثم حملة واحدمن الشهود القادمين معه حتى استقر
في هذا المكان . نظر المحقق اليه طويلا .. سأله عن اسمه وسنه .. نصف انسان فقط هذا المسمى
عندنا نحن غواد الناح من حجر رعين عام .. نصفه الأيمن مشقوق عن الأرض بركة مسدود مسامر
وبضعه لاسن مكبر بحجم منقوش في حمله الصوان أسنس برجل كمن تصدعت معاجيقه .. سأل
المحقق ان كان قد حدث له حادث من قبل او أصابه مرض في طفولته .. وأجاب واحدمن الواقفين انه شاق
عكدا لكن عجزه .. نحن سنه وح الأرض ورراعيها مسمر عن رعايتها .. حذر سعادته سب حذر
وكل ذي عاة جبار .. وينظر المحقق اليه طويلا .. لماذا لا ترينا شطارتك .. يقولون انك جبار لكنك
لا تزيد على خوقة .. لماذا لا تشهد بالحق وورزقك على الله .. هل سيفعل بك أحد أكثر مما أنت فيه ..
طلق يطلق .. اس - .. أكثر من مرة وهو لدخل حجره للمحقق .. يخرج منها .. عذرية انها .. جاء

[illegible]

كتاب الشهر



الوضعيات المنطقية

دراسة نقدية بقلم
موريس كورنفورث

عرض
إبراهيم فتحي

SCIENCE VERSUS IDEALISM

by : MAURICE CORNFORTH



هذا الكتاب ..

الوضعيات المنطقية بالدراسة النقدية ، فهذه الفلسفة المأدرة تحيل نفسها بالمرزاق المعنوية ، وينظر دعائها الى تاريخ الفلسفة بغيره وترفع ، فقد سادته الاتجاهات التأميلية والتشكلا الزائفة والالفاظ التي لا معنى لها ، اما هم فيصرون انهم المدافعين عن المنهج السديد الذي يقدم للفلسفة الخلاص ، وهو منهج جديد كل الجدة تبو في فوئه الفلسفات القديمة او كثرها على الاقل مساهميا فرفة . والؤلف يناقش هذه المزام منذ بداية نشائها عند الفيلسوف الكبير برتراند رسل ، متناشئة موضوعية ، حتى اصبح كتابه مرجعا موقوفا به عند الذين يرفضون الوضعية النطقية والذين يريدون الاحاطة الشاملة بنظرانها الشعبية ، على السواء .

« جاليليو » واكتشافاته في مجال الفلسفة :

بنغل « موريس كورنفورث » عن « برتراند رسل » قوله عن فلسفته الجديدة « انها في اعتقادي انت بغشي النوع من التقدم الذي جاء به « جاليليو » الى ميدان التجزئة ، وبخاص في احلال النتائج التجزئية والتحصيلة مكان التعميمات الشائعة التي لم تحسح لاي احتياط والتي لا يناقش الا الحيلال » كما بنغل عن

« وبنجشنين » تعليق رسل قوله الذي يصر في تعدير النفس « لا اعرف الى اي مدى تتفق جهودى مع الفلاسفة الآخرين ، ولكن صفق الافكار التي انالشتها هنا يبدو لي ساحقا حاسما لا سبيل الى دمه » ... ولكن ما هو هذا الاتشاف الفلسفي

على أن تكشف أسرار العالم وحياهه ، ولكن طرقته هو مفسده
الى تصل على بناء عالم معصرى من عناصر متفقيه تعرض انها
هائليه لا يمكن ان تكون خرمه مبالغيه في مواجهه النتيج
العالمى العلمى على دراسه العلم الحديث والاشاف افواهه . ن
نتيج التحليل لىي متجه تحليلى فهو يقول اشياء جديده
منهج العالم خاص بتركيب من عناصر نهائيه ، بل هو منهج امانى
يقير نسما ويحسم معصوما من إنبات وهديه ، وهو لا الإصراع
الجديده لىي لا اسسورا لفلسفه مركلى وهيوم وماخ التى
حولت ان تقدم للعلم تفسيرا من خارجيه . وسواء فىرا العلم
على اسسلى من الاحصاف والافكار ، او على اسسلى من العناصر
او لطريقه الصبغ او على مفهوم ماضيه ، على النتيج واحده
فى النهايه ، وهى رفض الفلاله الموضوعيه الواضحه للمعصره
العلميه بتخليها صوره شامله للعالم الكوضوى بزاده نظسوره
واقعه .

وعرضا لهذه التحليل التفصيلي في حاجة الى ان يتبين فحوى
الافهومات المتعلقة التي تتشكل لاسماء « فلتلطي » على حيد
« عبير (الرسل) » هو جوهر الفلسفة ، وهو وابنه يبدون الى
ان محاولة فهم عالم عن طريق سماح التحليل مرادفة لعالم
سماح مع معايير التحليل ، والتي التفرع بين الفادرس المتجربة
اسماها هو فكرة الشكل المثالي ، و« موضع (رسل » ما يعينه
انهم همول ان هناك في كل فصيلي و كل استنلال شكلا متما
ان شرط خاصة في الربط بين مكونات الفصيلة والاستبدال
وتربط افان ذلك لتوضيح ما يعصده بهذا الشكل المثالي : فاصفيا
مثل سرائف المنة ، وورد غامض ، والتشبي مطهية بجهنملاخل
سماح سماح ، رما هو كوما فصا و جوده سبب
جودها ، و« موضع » سماح ، اي ان سماح سماح سماح رما
سماح سماح سماح ، اي ان سماح سماح سماح سماح
صفت بكونها كوما تبيو و« موضع » رما و« موضع » رما
حما و« موضع » رما من الفصا ، فلهذا لا يجعل لهذه الفصا
شكلا متما واحدا رما ان هناك كوما واحدا مشتركا بينها
حما هو كوما ، لهذه الفصا ممددة الاشكال ، فالتشكيل
ان ليس كوما اضافيا هو طرقة ارتباط الكوما تما
والاشكال بهذا المعنى هي ما يفصل اليه رسل حين يقول
« دراسة الشكل هي الموضوع العملي للمعاني الفلسفي ، اي
دراسة اشكال الفصا بمنزل عن العالم الخارجى الذي تكسده
هذه الفصا من ناحية ، وبمنزل عن عمليات الفكر التي تخلي
هذه الاشكال من ناحية اخرى . ويرتبط على ذلك ان تصيح
الطبيعة الجوهري الاولى للمعنى هي ان يعي على هذا الاساس
الجزء ، السلسلة الرئيسية للاشكال المتعلقة لفصا ، ومن
تجد تبيانا لذلك المعنى في « اصول الوفاة » لرسل و« وايهد ،
في الرسالة الطويلة لبلدوس ، وبدا هذه السلسلة
الفصا الاولى اي باسم شكل من اشكال الفصا ، ثم
سنتطع منها اشكالا اخرى من الفصا اكر بقدرنا على طرق
مسئلة من العمليات الطويلة البسيطة دون الرجوع الى موضوع
من موضوعات العالم الخارجى او الى عملية من عمليات التفكير ،
والفصا الاولى هي التي تقول ان شيئا معينه له صفة معينة او
هي تقول ان شيئا معينه تدخل في علاقة جوده مع بعضها البعض
فهذه الفصا الاولى ان تربك من ثلاثة جوده رئيسية هي
الخاصة والخاصة والخاصة . نستطيع ان نتقل من هذا الشكل

الأولى إلى أشكال من الفضاء أكثر تعقيداً وذلك بأن ننسب الصلوق أو الكتلة إلى الفضاء الأولية أي أننا بالحقائق هاتين العجنتين بالفضاء - و «رسل» يسميها دالات Functois الصلوق والكتلة - نصل إلى سلسلة جديدة انطلاقاً من الفضاء الأولية . وحينما يبدأ من فعية أولية هي «ق» ، فلنا نجد أنه لابد لنا من أن نصفها إما بالصلوق أو الكتلة ، ونصل من ذلك إلى فعية أخرى نستطيع أن نسميها «ليس ق» لتصل حينها تكتل الأولى وبالصلوق أي أننا نصل إلى شكل جديد هو الفعية السالبة ، وعلى اسمي من دالات الصلوق والكتلة نصل من «ق» لـ «د» إلى الأشكال المركبة وهي فضاء مركب من اثنين أو أكثر من الفضاء الأولية ونستطيع أن نكتريها هكذا .

ق نلزم عنها د

إما ق أو لـ

ق و لـ لا يصدقان مما

ق و لـ يصدقان مما

وهذه الأشكال من الفضاء المركبة نقام على اسمي من صدى الفضاء الأولية أو كدها وينتج من ذلك أننا نستطيع أن نصل إلى الفضاء العامة أو الفعية العامة ، فالفضية الأولية يؤكد خاصية أو علاقة بالنسبة إلى شيء معين ، ودالة الصلوق أو الكتلة يؤكد ارتباطاً في الخواص أو العلاقات ، أما الفضاء العامة أو المصمب فهي تؤكد صدى خاصة أو علاقة بالنسبة لكل الأشياء أو لفضتها وسعد سلم الفضاء العامة بعدد . وكلما بعدد الفضاء من خواص وعلاقات ، وكلما بعدد الخصائص والصفات ، أي فحقول تصنيف أشكال الفضاء عند ترتيبها حسب عدد أشكال تلافه ونسبة هي الفضاء العامة - د - وهي دالة ، وأعضاء العامة وكلها بعدد في سلسلة الفضاء العامة .

ولكن ماذا يقصد دالة التحليل بالفضية الأولية بعدد من أجزائها عرض عناصر الجهاز المنطقي الذي يترشح رسل أن بعدد تشكيل الفلسفة وفقاً لخطباته وأن بعدد بوابته حلاً لاسأل الفلسفة ؟ أن هذه الفعية الأولية التي مستخلص منها سائر الفضاء هي ترتيب معين يقوم بين حدود منطقية معابر اشياء فردية وخواصها وعلاقاتها . وإذا كان الحد لا يعاين شيئاً فلا معنى له في الفعية ، وبإضافة إلى ذلك فإن الأشياء ترتبط في الواقع بطريقة محددة ، وتتشارك الأفراد وفقاً لعلاقات معينة ، فإذا كتب الحدود في الفعية بترتيب شكل يطابق الشكل الذي ترتبط به مظاهرها في الواقع ، فالفضية صالحة والأنا كاتب كلمة . وهذا الخلق الصوري المنطقي الذي نجده مضمراً عند بترتيب رسل قد صرح به «الوجيشيين» وأبرزه أبراها في رسالته المنطقية الفلسفية . فهو يقول عن الفضاء الأولية وهي الشكل الاسمي أو الفعية صورة لواقعة ثم يضيف أننا نقيم صورة لواقع ، والمتناسق في الصورة بعد بدائل أو نظائر للأشياء ، ويشير ارتباط عناصر الصورة بشكل محدد إلى أن الأشياء ترتبط فيما بينها بهذه الطريقة نفسها ، ويعني في شرحه فحقول إلى الشكل المنطقي أي شكل الواقع هو ما يجب أن نمتلكه كل صورة مهما كان نوعها أي شكل قابلية أن تمثل هذا الواقع بأي وجه من الوجوه صفاً أو كلاً ، وهكذا فإن تطبيق الصورة على الواقع هو بعينه معنى أن تكون صواباً أو خطأ ، فلا يمكن أن نكتشف ذلك من الصورة وحدها .

ولقد يبدو أن هذه النظرية تتفق مع أشد أنواع النزعة التجريبية صراحة ، فهي تؤكد أن صدى الفعية أو كدها يجب اكتشافه باختبار الحقائق ، فليس هناك صورة صادقة لنا ولكن على الرغم من ذلك ، فإن النظرية الصورية تضمن نتائج تتفق معطى طريقة الواقع وشكل أكثر دقة ، تتضمن نتائج تتفق بالتركيب المنطقي للواقع ، والهيكسل المنطقي للفضاء ، وأصبحت دالة التحليل يبدوان بأشكال للفضاء فيجسدون أنفسهم يتناولون شكل المصالح ، يبدوان بالمنطق ، ويسمون بليفيديرياس أي مود مبيد من طبيعة العالم لا تتبع عن الصورة المرتبطة بالمنطق من المصالح . ونحن نجد أن ونحن نرى قد وصل في اتصال كامل مع «رسل» إلى تحليل منطقي لصورة العالم . وهو في رسالته المعهدة بلا ميرر يبدأ تحليل صورة العالم . وهذا العالم مجموعته من الواقع لا من الأشياء ، وكما أن الفضاء الأولية هي النوع الرئيس من الفضاء التي تتبع عنها كافة الفضاء الأخرى ، فإن هناك واقع ذرية كل منها مستقل متفاني من الآخر مطابق مع هذه الفضاء الأولية .

ويسمى التحليل المنطقي الميانيبي : فليس هناك إلا الواقع الذرية والعالم هو مجموع الزفائع الذرية ، ولأنهم أنتمسك على وجود أو عدم وجود واقعة ذرية من وجود أو عدم وجود أخرى ، وكما أن الفضاء الأولية هي تراكب من الحدود ، فالواقع الذرية هي تراكب من أشياء ، وكما أن الحدود بذاتها لا معنى لها إلا - د - سرائط في فضاء ، فذلك الأشياء لا وجود لها بمعزل عن ارتباطها في واقع . والواقعة الذرية Atomic Fact هي ارتباط في الأشياء ، ومن الضروري للأشياء أن يكون جزءاً من ذلك . ذرية ، فليس سيطر لأن الأشياء على هذه العالم لا يمكن أن يكون في الواقع الذرية على أي شيء ، في سلسلة . وفي الوافعة الذرية ارتباطاً بين الأشياء وطريقة التي تدعى بها كل شيء ، ما يحد من مجموع واقع . به هي شكل الواقعة الذرية ، فالعالم مركب من أشياء كثيرة ذات صفات وعلاقات .

وينبع عن النظرية المنطقية التي تفرض أن الفعية الأولية هي الشكل الأساسي ، وأنها صورة لواقعة ، أن للعالم لنفسه شكلاً معيناً ، فهو مكون من واقع ذرية مستقل كل منها عن الآخر ومكونات هذه الواقع الذرية هي الأشياء البسيطة . . . وتلك هي ميانيبيزا الذرية المنطقية وهذه النتائج الواقعة لم يصل إليها وتجتشيتن من طريق تجميع نتائج العلم التي تم الحذف التجريبي منها ، بل أنها لا ترتكز على اسمي تجريبي على الإطلاق ، فهي مستنبطة من المنطق الحاصل .

وهنا يستطيع أن يرى فلاسفتنا الذين يسميهموا الحدود العاصلة بينهم وبين التقليد الفلسفي الكوروث ، والذين أطاحوا بالنظم الفلسفية القائمة بالمفاهيمية بالشمسالمهم توره كوروث جالينو . ثم يعودون إلى أن واقع طام والمفسد ، من نوع جديد ، فهم يعملون أيضاً بطريقةهم إلى القول بأن الاستدلال المنطقي الفعلي يكشف أسراراً عن العالم ، والأفكيد اكتشفوا سرا تعقيداً مثل أن العالم يتكون من أشياء بسيطة ترتبط في واقع ذرية كل منها مستقل بشكل مطلق عن الآخر ؟

نقد الذرية المنطقية :

ما هو خطا الذرية المنطقية ؟ نستطيع أن نجعل الاعتراضات في ثلاثة أوجه : أولها أنها لا ترتكز على التجسسراض صافطربة

في المفهوم العلمي وليس علما من الفكار المتنازع ، انه عالم تتطور فيه الاشياء وليس علما يكون من سلسلة من وقائع ثابتة ساذجة لا يربطها سوى حالات الاحتمالات .

والاعراض التي تثابت بنصب على مزاعم الوضعية المنطقية فيما يتعلق بما فهمه من اسهام في بناء صرح جديد للمنطق ينطقي ما جاء به ارسطو وابيلسه . فانصرفوا بزعمون ان كافة القضايا في منطق ارسطو هي قضايا تعيسمر عن العلاقة بين الموضوع والحوصل فحسب ، وكل ما فيها من استدلال هو استدلال قياسي ستما يقدم رسل نظرية شاملة عن اشكال جديده للقضايا وعن الاستدلال الاستنباطي .

ولا جدال في ان منطق ارسطو كان منطقا يقوم في المحل الاول على الصنف ، وكان ذلك يعني مع تطور المعرفة في زمانه ، ولا جدال كذلك في ان منطق رسل يتناول اشكالا اوسع من القضايا تشير الى علاقات اكثر تعقيدا وذلك يعني مع تطور المعرفة بعد القرنين من السنين . ولكن ذلك التطور ليس متصبا على كافة بواحي الدراسة المنطقية ، فهناك مغاير هامة في هذا المنطق كما يكوها على طول الخط ، فالاشياء الخاطئة في منطق ارسطو قد اصبحت قاطعة الخطأ عند رسل .

لقد كان الخطأ البارز في منطق ارسطو هو التجسسه الى ان قوالب جديدة على عملية التفكير ، فكل شيء في هذا المنطق هو محدد حتما داخل خلية من خانات الصنف . فعمل الوضعية المنطقية على تصويب هذا الخطأ . فعمل ارسطو على جعله غير محدد ، فالحال عندنا لا بد من ان يتشبهه قطع جديدة ثابتة في الواقع المنطقي الذي كل منها . فعمل ارسطو على جعله علاقات ثابتة محددة .

فما كان منطق ارسطو لم يعط ملامح العالم الحقيقي خارج الحدود من الجسم الى ان تتركب فيها الذرة المنطقية ، فكل ما يعطيه ان لا شيء هناك الا الخبرة الحسية الذاتية ، الا الخطأ الحسية ، وليس العالم الخارجي الا استدلالا ، والا هيكلا منطقيا ، وهي هنا لم يرد عن ان تكون مثالية ذاتية تبحث في المنطق عن سند يبررها . وبهذا تستطيع ان تصف موقف « كوزاب » في تعاقبه للعلم حتما يعول بان

الوضعية المنطقية صير العلم الحديث عن وجود عالم خارج الذهن فغيبه زائلا لا سبيل الى الحفظ منها ابدا « كتاب وحيدة العلم » ؟ او موقف « شليك » في دراسته التي فعلها عام 1930 الى مؤسسه الفلسفة العالي السابع والتي يقول فيها ان الخبرة الحسية هي المرجع النهائي لا الواقع الخارجي ، او موقف « اير » في الصفحة الاخيرة من كتابه « اللغة والصدق والمنطق » حيث يطلب الى ان القضايا تشير الى المحتوى الحي الى العالم الخارجي ، اليسب كلها مواءمة المثالية الذاتية في تشد صوره مشاعة وفادمية ؟ ان الفلاسفة الوضعية المنطقية حينما يرفضون وفقا لنظامهم ان يقاروا من الاستدلال الى عالم موضوعي مستقل عن هذه الاشياء الذاتية فهم يقرؤن الى صبحراء المثالية والساكنة في كل معالمها العليدية .

ويكتم المؤلف كتابه بالاشارة الى ان الكثير من المشاكل الطبيعية الى آثارها الوضعية ما تزال في حاجة الى الدراسة واتخاذ النظر ، ولكن الحل الذي تقدمه هذه الفلسفة لا يستفي مع مزاعمها المرفضة من نفسها .

لا يبرر لها على الاطلاق ، وثانيها انها تعجز ميعا عن الطابع مع معرفتنا الحقيقية بالامام الخارجي ، وثالثها ان انشائها المنطقية عن اشكال القضايا لا اساس لها وهي لا تستهدف الا ان عمدها مظهرها منطقيا للمثالية الذاتية . وثيها من البداية .

من الواضح ان موقف الذرة المنطقية يعمد كل الاعتماد على مفهوم القضية الأولية وعلى الواقعة الذرية التي تصورها تلك القضية وينبع صحتها او كذبتها من طبيعة ذلك التصوير . زرواح انشا كل او سبار من رجة مذهب هذه القضية الاولى . و مصادره اخرى ان الذرة المنطقية يرتكز على افراض ان كل ما نستطيع قوله عن العالم قابل للتجسير عنه في ففسايات اولية اي قضايا كل منها مسئلة منطقيا عن اية فقيه اخرى كما نغور واقعه ذرية في ماضي الوقت . وهنا مسائل : هل من الممكن ان يوضع هذا المتروك موضع التثبيد ؟ والاجابة على ذلك هي النفي . فالتا مهما لتحول ان نستطيع ان نصل ابدا الى هذه القضية الأولية ، ولتأخذ قضايا مثل هذه الزهرة جهرا ، وهذا الحجر ثقل ، فلا جدال في ان هذه القضايا ذات شكل اولي رجزو س هي صي ولكن هذه القضايا ليست اولية على الاطلاق فليس مسئلة منطقيا عن القضايا الاخرى وليست معبرة عن واقعه ذرية ، فثانيها مثل الزهرة والجر وصادات مثل الحجرة والتمل ليست بسيطة ولا يمكن ان يحد عندها التحليل ، فهي قابلة للتحليل الى ما لا نهاية وليس فقيه بداها بل بعدد ملي سلسلة من العلاقات الضرورية . ولكن قد يكون من الممكن ان يصل الى تلك العلاقة بان يقدم قضايا مساو بالية للعلم ، ولتفرغ في رغم الخطأ العلمي في ذلك ان لا تكون القضايا هي الالكترونيات فقل القضية شيئا يصف الالكترون . ولكن ما لمع هذ الناحية التيزيائية - لا يستطيع ان يصف انشائها في هذه القضايا فالكين هذا الالكترون ولا نستطيع ان نصف اية صفة بسيطة مثل اعتبارها جسيما او موجة على سبيل المثال ، فليس الالكترون هو المرفا الاسمن للمفينة الصالبة .

وهناك بعض الانجاذب في معرسة التحليل حاولت ان تجد فيها تسمية الاحداث Causal المكونات النهائية للمنظمة للعلم ، ولكن ما اصبحت ان تنسب الى هذه الاحداث ما ينطبق على المنطق الذري ، ومهما تعد من بطلان هذه الاحداث حتى يصبح احداث معة واحدة من المكان او لحظة واحدة من الزمان فانها لا تكن في الخاتبة بعملية تحليل رياضية معقدة تبسمد كل الانجاذب عن طبيعة القضية الأولية ، فلا مكان في هذا العالم لقضية اولية يحد على قدمها ، بل لا مكان لهذه القضية في مجال وصف الفيزياء الذاتية للزود ، فلابد من ارتباط الاحصاف وتعلقها بالاشياء هروابط وظل تلك الاعتقاد مضمعية على كل شرد تنصيه تية الوضعية المنطقية ، فهي ليست الا خيالات اسطورة . والاعراض الثاني على الذرة المنطقية تنبع عن قولها بان العالم القضايا الأولية تصور العالم الواقعي ، اي عن قولها بان العالم يرتكب من وقائع ذرية متصلة ، فهذا القول يمد كل اليد عما تقدمه المعرفة العلمية لطبيعة العالم . فهذا العالم تخضع انشاؤه لتغير العالم وبوابات فيما ستما ارتباطا شاملا ، انه عالم من العمليات والضرورة التي تكمن ورادها والتي نجد تعبرها

لسان العرب - ٣

تعليقات
على
معجم

بقلم عبد السلام محمد هادي

- ٥٣ - (كتب) ١٩٦ س ١٥ و ١٩٨ س ٦ و ١٩٨ -
٧٠٢ - ٧٠٣ : قول أوس
لأصبح رثماً دُقاقٌ الحصى
مكون من
صواب ضبطه «دُقاق» بالنصب . و
في تفسيره في اللسان في الموضع الأخير .
«لأصبح مدفوقاً مكسوراً» . وانظر ديوان أوس
ص ١١ . وقد ورد على هذا الضبط . الصحيح
في اللسان (نبا) وفسر الشطر الثاني فيه
يقوله : «حتى يصير كالرمل الذي في الكائب» .
ولم تضبط . «دقاق» في مخطوطة الدار .
- ٥٤ - (كوب) ٢٢٤ س ٢٣ و بيروت ٧٢٩ ومخطوطة
الدار : قول عدى بن زيد :
- ٥٥ - (نجب) ٢٤٥ س ١٦ و بيروت ٧٤٨ ومخطوطة
الدار : «قال عروة بن مرة الهذلي :
بعثته في سواد الليل يرقبني
إذ أثر النوم والدف المناجيبُ
وهذا خطأ في نسبة الشعر ، وصوابه : أبو
خراش الهذلي » . ديوان الهذليين ٢ : ١٦٠ .

٥٦ - (نصب) ٢٥٦ س ١٥ وبيروت ٧٥٩: قول

الشاعر (وهو ابن أحمر) :

وَجِبْتُ لَهُ أَذُنٌ يَرَأِيقُ سَمْعَهَا

بَصْرُ كَنَاصِبَةِ الشَّجَاعِ الْمُرْصِدِ

وفيه خطآن : الأول : « وَجِبْتُ » - صوابه

« وَحِبْتُ » كما في المخطوطة واللسان (شجع)

مع نسبته إلى ابن أحمر في هذه المادة ، وفسره

هناك بقوله : « حبت : انتصبت » .

والثاني : « المرصد » ، هو « المرصد »

بكسر الصاد . وأنشد في اللسان (رصد) :

• وَحِيَّةٌ تُرْصِدُ بِالْهَوَاجِرِ •

وقال بعده : « فالحيّة لا تُرصد » .

وقد وردت « المرصد » مهملة في

المخطوطة .

٥٧ - (نصب) ٢٥٩ س ١٩ وبيروت ٧٦٢: قول .

الراجز :

أَعْدَدْتُ لِلْحَوْضِ إِذَا مَا نَضَبَا

بِكِرَّةٍ شِيْزَى وَمُطَاطَا سَلْهِيَا

صوابه « بكرة شيزى » بالإضافة ، كما في

اللسان (مطط) . ومجالس ثعلب ٢٣١ . وقد

صححت بذلك في طبعة بيروت ، ولم تضبط .

في المخطوطة .

٥٨ - (نصب) ٢٦٠ س ٣ وبيروت ٧٦٣: قوله :

جَرَى عَلَى قَرَعِ الْأَسَاوِدِ وَطَوَّهُ

سَمِيعُ بَرَزِ الْكَلْبِ وَالْكَلْبُ نَاضِبُ

ولا وجه لقرع الأساود ، وإنما هو « قرع

الأساود » . والأساود : جمع الأسود ، وهو

الحيّة . وفي اللسان (قرع) : « والحيّة الأقرع

إنما يتمتع . شعر رأسه - زعموا - لجمعه

السم فيه . يقال شجاعٌ أقرع » .

ومنه قول ذي الرمة :

قَرَى السَّمَّ حَتَّى انْمَازَ فُرُوءَ رَأْسِهِ

عن العظم حِيلُ فَاتَكَ السَّلْعُ مَارِدُهُ

وفي الحديث : « يحى كَنْزُ أَحَدِكُمْ يَوْمَ

الْقِيَامَةِ شَجَاعًا أَقْرَعُ لَهُ زَيْبَتَانِ » .

ولم تضبط . كلمة « قرع » في المخطوطة .

٥٩ - (نصب) ٢٦٢ س ٩ وبيروت ٧٦٥ ومخطوطة

بيروت .

• تَبَوَّأَ بَهَنَ الشَّهْبِ •

• دَنَ • كما في اللسان (جدد) .

أَتَسَدَةً تَمَلَّكَ بَعْدَ قَوْلِهِ : « وَأَجَدُّ الْقَوْمِ :

عَلَوْا جَدِيدُ الْأَرْضِ ، أَوْ رَكِبُوا جَدَدَ الرَّمْلِ » .

٦٠ - (نصب) ٢٦٤ س ٩ وبيروت ٧٦٧ ومخطوطة

الدار : « حَتَّى تُشْرِبَهُ كَلَّةً . أَى تَمْلُوهُ » .

والوجه « أَى تَمْلَأُهُ » . تفسيراً للمنصوب . وعلى

هذا الصواب ورد في تهذيب اللغة (نقب) ،

وصحح كذلك في طبعة بيروت .

٦١ - (نصب) ٢٧٠ س ٢٤ وبيروت ٧٧٣ والمخطوطة :

« وَيُقَالُ لَيْسَ لَهُ فِي هَذَا الْأَمْرِ نَكْبَةٌ وَلَا دُبَاحٌ »

وكنا ورد في ص ٢٧١ س ١ « وَالذُّبَاحُ : شَقٌّ

فِي الْقَدَمِ » وضبطت في المخطوطة بتشديد

الياء ، صوابهما « دُبَاح » بإلقاء الموحدة ،

محفقة أو مشددة كما في نسب (دج ٢٦٤)

٦٢ - (هذب) ٢٧٩ س ١٠ وبيروت ٧٨١: عبيد

ابن زيد لعبادى يصف طبيبا . صوته غدى

ابن زيد العبادى ، كما في المخطوطة .

٦٣ (مصب) ٢٨٣ س ١٧ وبيروت ٧٨٥ ومخطوطة

الدار في الخطأ الأول ، قول الهذلى :

لعمري أبو عمرو لقد ساقه المني

إلى جدت يؤرى له بالأهاضب

وفيه خطآن . صواب الأول منهما ه لقد

ساقه المني بفتح الميم ، كما في اللسان (منى ،

وزى) وديوان الهذليين ٥١: ٢ . و

القدر .

وصواب الثاني يؤرى له . ك .

وديوان الهذليين ولد . امر .

يؤرى : يشد أو زد . س .

الذيون . يورى له . يستحسن .

موضع مرتفع .

والهذلى هذا هو صخر الفى .

٦٤ - (وجب) ٢٩٣ س ١٧ وبيروت ٧٩٤ قول قيس

بن الخطم :

ويوم بُعثت أسلمتنا سيوفنا

إلى نسب في حزم عسان ثاقب

ولا وجه للشب هما . فإن الشب هو امرؤ يقتر

كما لا وجه لحزم عسان . وعسان فبهة

والصواب : ه إلى نسب في جذم عسان ،

كما في مخطوطة بن منصور وديوان ٤٢

وحد . لأصل يقول روعا صبيغ

سيوفنا في الحرب إلى نسب ثاقب مضى

مشهور . فثبت كما كان يفعل امرؤ في

اكتساب المجد .

٦٥ (وجب) ٢٩٥ س ٤ وبيروت ٧٩٥ ومخطوطة

المؤلف قول الأخطل :

عموس اللحي ينشق عن متضرم

طلوب الأعادى لا مؤوم ولا وجب

وصوابه «عموس» بالفتح المعجمة كما في

ديوان الأخطل ٢١ واللسان (غمس) .

والعموس : الذى لا يعرس ليلا حتى يصبح .

والله من قصيدته مكسورة الروى . وقد نبه

صاحب اللسان نقلا عن ابن برى على الخطأ

الذي وقع في هذا البيت .

والله لا يحب مع هذا

البيت هذا البيت لأخبر كما هو . لأن

من مصدق ما ورد على هذا موضع وعقب

عليه بتصحيح .

٦٦ - (وجب) ٢٩٥ س ١٦ وبيروت ٧٩٥ :

ولا ذى قلازم عند الحياض

إذا ما الشريب أراد الشريبا

وكذا ورد إنشاده في (قلازم) . والقلازم :

كثرة الصياح ، كما فسره الجاحظ في البيان .

وصواب «أرب الشريب» . من الإزمة

لا إزمة . وقيل شربا واشتبي ٥٧ . ١

٦٨ و ٣ : ٣٣٩ حيث ورد إنشاد البيت .

ورد وحدته عن هذا لصواب وضحاً في

٧٢- (خفت) ٣٣٥س ٩ وبيروت ٣٠ وكذا مخطوطة المؤلف : « وفي التنزيل العزيز : يتخافتون بينهم إن لبثتم إلا يوماً » . وليس في التنزيل العزيز آية بهذه الصورة ، فهو من التحريفات الشنيعة التي أشرت إلى نظائرها في كتابي «تحقيق النصوص» ص ٣٩ . وليس في الكتاب العزيز من هذا إلا قوله تعالى : « يتخافتون بينهم إن لبثتم إلا عشراً الآية ١٠٣ من سورة هـ » . وقوله جلّ وعزّ : « فانطلقوا وهم يتخافتون » الآية ٢٣ من سورة القلم . فصوابه بحمد الله : « إن لبثتم إلا عشراً » . وانظر تفسير أبي حيان ٦ : ٢٧٩ .

٧٣- (سبت) ٣٤٣س ٨ وبيروت ٣٦ - حميد ومطوية الأعراب أما : ١ . فسبت صوابه « فذميل » بالذال المعجمة . كما في مخطوطة المؤلف والصحاح (سبت) وديوان حميد بن ثور ١١٦ . والذميل : السير السريع اللين . كما أن صواب صدره « ومطوية » بالرفع ، لأن قبله كما في الديوان : أتألهي الله الذي فوق من ترى وخير ومخروف عليك دليل وقد وردت « مطوية » في مخطوطة المؤلف مهملة الإعراب ، ووجه ضبطها ما عرفت .

٧٤- (سكت) ٣٤٩س ١٦ وبيروت ٤٤ والمخطوطة قوله : « وقد يشدد فيقال السكتيت ، وهو

القاسور والفيسكل أيضاً » . صوابه « القاشور » بالشين المعجمة . وفي اللسان (قشر) : « والقاشور : الذي يجيء في الحلبة آخر الخيل ، وهو الفيسكل أيضاً » .

٧٥- (صمت) ٣٦٠س ١٣ قول النابغة :

وكلُّ صموتٍ نثلةٌ تبعيةٌ
ونسجٌ سليمٌ كلُّ قضاء ذابلٍ
كذا وردت « ذابل » بالباء ، وهي في صفة درج لا توصف بالنبول ، وإنما هي « ذائل » ، كما في المخطوطة وديوان النابغة ٦٤ واللسان (ذيل ، سلم ، قفض) وشرح القضاة السبع لابن الأنباري ٢٧٠ .

وسجٌ سليمٌ كلُّ قضاء ذابلٍ
ونسجٌ سليمٌ كلُّ قضاء ذابلٍ
ونسجٌ سليمٌ كلُّ قضاء ذابلٍ

وقد صححت بذلك في طبعة بيروت .

٧٦- (كمت) ٣٨١س ٢٣ وبيروت ٧٧ وكذلك الجرة الحديد إذا صُب فيها الماء . ولا تكون الجرة من حديد ، بل هي من خزف ، وإنما هي « الجرة الجديدة » بالجيم ، أي الجديدة ، كما في الصحاح (كمت) ، وفيه : « وكُتِر القنر : غلت ، وكذلك الجرة الجديد إذا صُب فيها الماء » . والجديد يقال بطرح التاء للذكر والأنثى ، وقد يقال للأنثى جديدة بالثاء على قلة .

٧٧- (ليت) ٣٩٣س٧ وبيروت ٨٧ :

نمى، يزيدٌ زيداً غلاق

أخا ثقة إذا انحلف العوالى
و «يزيد» بكسر الميم ليس من أعلامهم ،
وإنما هو «زُيد» بفتح الميم كما فى الاشتقاق
لابن دريد ٢٠ . وفى القاموس : «وسموا
زيداً وزباداً وزباداً وزيادة وزيادة وزيدكاً ،
وَمَزِيداً ، وزيدلاً، وزيدويه» ولم يذكر «يزيد»
كما لم تضبط . ميم «يزيد» فى المخطوطة .

٧٨- (نأت) ٤٠٠س١٦ وبيروت ٩٥ : «نأت

ينثت نأتاً ونثتاً صوابه «ونثيتاً» كما هو
واضح فى المخطوطة والقاموس ومحالٍ ثعلب

٤١٧ وفى المحاسن : «نأت»

نثيتاً ، وأنَّ يَفْعُلُ نثيتاً»

غير أن «نثيت» مجهول

٧٩- (هبت) ٤٠٧س١٥ : «والهبت : حُفٌّ وتدلّية»

وهو تصحيف غير صالح . صوابه «وتدلّية» .

والتدلّية : ذهاب العقل ، من الدلّة ، وهو

ذهاب القوّة من همٍّ أو نحوه . والمدلّة : الذى

لا يحفظ ما فعل ولا ما قُبل به . وهى على هذا

الصواب فى المخطوطة وطبعة بيروت ١٠٢ .

٨٠- (خوث) ٤٥٢س٣ وبيروت ١٤٦ والمخطوطة .

قول أُمّية بن حُرثان :

علّق القلب حبّها وهواما

وهى بِكُرٍّ غريبة حوثاء

وهذا الضبط لا يجوز إلا على القلب ،

والمألوف فى الضبط . «علّق القلب حبّها» ،

فالحبُّ هو الذى يعلّق . وفى اللسان (علّق) :

«وعلّق حبّها بقلبه : هوّيها» كما يقال

علّقت الحبيبة بالقلب . ومنه قول ذى

الرمة :

لقد علّقتُ منىً معنىً غلاظةً

بطيئاً على مرّ الليالى انحلالها

٨١- (دأت) ٤٥٢س١٧ وبيروت ١٤٧ : «فَعَلَاءُ

يفتح العين لم يجئ فى الصفات ، وإنما

جاء حرفان فى الأسماء فقط . وهما قَرَمَاءُ

بحفّاء . وهما «مضعان» .

«هنا نصّ موهّم ظاهره من قبّله الصواب ،

«فَعَلَاءُ» من أن المراد «القرم» المدينة المصرية ،

و«قَرَمَاءُ» من أن المراد «القرم» المصرية ليست عربية

بل من «قَرَمَاءُ» من أن المراد «القرم» المصرية ليست عربية

بل من «قَرَمَاءُ» من أن المراد «القرم» المصرية ليست عربية

وهى أيضاً مقصورة على الأصح لا يقال فيها

«القرم» . وانظر اللسان (فرم) حيث تجد

اضطراب نقل صاحب اللسان عن ابن برى

مرة بالقلب وهى المعتمدة . ومرة بالقاف ،

وأراه سهواً منه . فإن التى يعينها اللغويون

«قَرَمَاءُ» بالقاف ، وهى العربية . وهى قرية

بالهامة . انظر ياقوت وأدب الكاتب ٤٦٢

وسيبويه ٢ : ٣٢٢ .

ومهما يكن فهى فى الأصل المخطوط . هنا

«قَرَمَاءُ» بالقاف واضحة .

٨٢- (كَيْث) ٤٨٤ س ١٠ وبيروت ١٧٨ ومخطوطة

المؤلف، قوله :

يحرك رأماً كالْكَبَاةِ وَنَفَاً

بورد فَلَاحٍ غَلَّسَتْ وَرَدَ مِنْهَلِي

ومعنى غَلَّسَتْ وردت الماء بَغَلَسَ ، وهو ظلامٌ آخر الليل ، وهو من صفة « القطاة » لا « الفلاة » . فصوابه « بورد قطاة » كما في اللسان (غلس) عند إنشاده ، وكما في مجالس ثعلب ٣٠٥ . ويجب أن يبقى الأصل هنا كما هو ، وينبه على أنه سهو من المؤلف .

الجزء الثالث

٨٣- (لوث) ٩ س ٦ وبيروت ١٨٥ : « وقال غممة

بن المخبر السدوسي :

أَلَا رُبَّ مُلْتَأَنٍ يَحْرُكُ كَتِفَهُ
نَفَى عَنْهُ وَحْدَ مَنْ قَسَّ لَدَى

وفي هذا أخطاء . فالشاعر هو غممة ابن المخبر .

بالخاء المهملة لا بالخاء . أما « المخبر » بالخاء فليس من أعلامهم . ومن لقب بالمخبر أيضاً ربيعة بن سفيان الشاعر ، وطيفيل بن عوف الغنوي الشاعر كما في القاموس . ومن سَمِيَ بالمخبر المخبر بن إلياس بن مرهوب كما في الانتقاء ٥٠٨ . لكن ورد « المخبر » في نسخة الأصل بالخاء المعجمة ، فينبه على صوابه ويبقى كما هو .

وكلمة « وُجْدَان » صوابها « وِجْدَان » بكسر الواو لا بضمها ، وبضم النون لا بفتحها .

بذلك ضبطت واضحة في المخطوطة .

و« العرائما » كذلك وردت في المخطوطة ،

وصوابها « العزائما » بالزاي كما في اللسان

(ورق) ومجالس ثعلب ٦٤٦ . وقال ابن منظور

في تفسيره : « يقول : ينفي عنه كثرة

المال عزائم الناس فيه أنه أحق مجنون » .

٨٤- (ليث) ١٧ س ٩ وبيروت ١٨٩ : « والليث

.. اشتعل ورقاً » وكذا في الأصل المخطوط .

بما فيه من خطأ وبياض . وجعل مكان البياض

في طبعة بيروت « نبات » ، وهو تكملة

لا تعتمد على أساس . وقد عثرت على تصحيح

بإكمال لهذا النص في مجالس ثعلب ٣٥٥

هذا نصه : « وأليث سَخِرَها يعني اشتعل

ورقاً » . وأليث سَجِرَها . أليث

يعني اشتعل . ولأن البياض لدى في

الأصل مقفلة ثلاث كلمات .

٨٥- (أجج) ٩ س ٢٨ وبيروت ٢٠٦ ومخطوطة

المؤلف . قول ذي الرمة :

« بِأَجَّةٍ نَشَّ عَنْهَا الْمَاءُ وَالرُّطْبُ » .

صوابه « والرُّطْبُ » بضم الطاء ، وهو الكلال

ولا يقال الرُّطْبُ بفتح الطاء إلا لنضيج

اليمر إذا لَانَ وحلَا . قبل أن يكون تمراً .

٨٦- (أزج) ٣٠ س ٢ وبيروت ٢٠٨ قول الأعشى ،

وهو في صفة حصن تيماء كما في الديوان ١٤٦ :

بناه مَلِجَانُ بْنُ دُلُودٍ جَفَّةً

لَهُ أَزْجٌ ضَمٌّ وَصِيٌّ مُؤَنَّقٌ

وفيه ثلاثة أخطاء صوابها « له أَرْجُ صَمٌ وطى ». والأَرْجُ : جمع أَرْج ، وهو بيتٌ يُبنى طولاً يقال له بالفارسية « أومتان » . والصَّمُ : جمع أصَمٌ . والصمم في الحجارة ونحوها معنى الشدة والصلابة . و« الطى » أصله تعريش الركبة بالحجارة والآجر . والمراد هنا « ما عُلِّيَ من البناء بالحجارة والآجر . وقد وجدت هذا الصواب الذى أثبت في المخطوطة أيضاً .

و« الدُّبور » : الريح التى تقابل الصبا والقبول ، ولا وجه لها هنا ، وإنما هى « الدُّبور » يضم الدال ، جمع دَبَر يفتحها ، وهى جماعة النحل . والأرى : عمل النحل العسل ، وهو العسل أيضاً . وضبط . « الدُّبور » كذلك في ديوان أوس بن حجر طبع بيروت ص ٩٨ بفتح الدال ، وهو خطأ شائع ، فليصحح . وكلمة « الدُّبور » لم تضبط في المخطوطة ، فضبطها من تصرف الناشر .

٨٧- (بمع) ٣٦ ص ٢١ وبيروت ٢١٥ قول الشاعر :
فانى له بالصيف ظلٌ بارد

ونعني بأصم ومحض الصم
وجعلت في طيبة بيروت : « فانى »
في الأصل المخصوص « فانى »
« فانى » باللفظ لا بالقاء كما في النسخ (فناء)
عجل) وشرح ابن الأثيرى للقصائد السبع
الطوال ٧١ . يقال فانى لك عيش ناعم .
أى دام . وقال ابن الأثيرى : « وكل ما جمع
بين لونين فقد فانى » . وأنشد البيت .

وهذا النص يجب أن يبقى كما ورد
في المخطوطة مع التنبيه على صوابه .

٨٨- (جرج) ٤٦ ص ١٧ وبيروت ٢٢٤ قول أوس
ابن حجر :

ثلاثة أبراد جبادٍ وجرجةٌ
وأدبكن من أرى الدُّبور مُسَلِّ

٨٩- (حجج) ٤٩ ص ١٨ وبيروت ٢٢٦ قوله « من
قتل بنى تغلب قوم الأخطل باليُسُر ، وهو
لبنى تميم »

و« لصواب » بالبشر . وانظر لوقعة البشر
أوس بن حجر ٢٠٠ ٣٥٥ ، ٣٦٧ والمعدة لاس
٢٠٠ ١٦٤ و« جمع المنداد في رسمه »
وفيها يقول الأخطل بيته المشهور (ديوانه ١٠) :
لقد أوقع الجحافُ بالبشر وقعةً
إلى الله منها المشتكى والمعوّل
ويقول أيضاً (ديوانه ١٣٤) :

سمونا يعرنينى أشمٌ وعارض
لننعم ما بين اليراق إلى البشر
ويقول خرّوقص بن النعمان :
أظنّ خيول المسلمين وشالداً

ستصرفكم عند الصباح على البشر
وكلمة « البشر » مهملة النقط . والضبط . في
المخطوطة .

نصف قرن مع مخطوط واحد

بقلم كرانسكوفسكى
ترجمة محمد منير مرسي

هناك مخطوطات شعر بنفسك أمامها وكذلك تلميذ لساحر قام في أسطورة باستباحة الأرواح لم لم يستطع أن يسخرها ، وعندما تذكر هذه المخطوطات وبدأ في الحديث عنها ، تقوم سلسلة من الأشخاص . وتدعى السرون البعيدة الماضية والأعوام القريبة التي عاصرها ، ومن هنا كان عليك أن تكتب عنها إما رواية وإما كتابا كاملا .

ولما كانت حياتنا هي على راي المثل كبرياء العارفراد ، فإنها لا تسمح باعطاء كثير من الوقت لموضوع واحد وتركه بأسوة الإرادة تحاول جاهدا أن تطرد الأفكار التي تقف أمامك لإسيعا ما يتعلق منها بمخطوطات أو موضوعات معينة تتعاضد معها وتعمل مكانة عزيزة في نفسك . لكن أحيانا ما تكون المخطوطات عديدة وتشر بنفسك عاجزا أمامها عندما تسالك بنفسه وأصرار : ومن بعدك سيواصل الحديث ؟ هل أعطيتك الحق في أن تجعله معك إلى الأبد ؟

إن إرادات العالم الخالد على مر العصور تسمى بالجيروم . وإن إرادتك الشخصية تنتهي أمامها في نهاية النهاية .

بسر في ذاكري المخطوطات القديمة التي كتبت مخطوطات مع عالم معاصر مثل أزيانط مخطوط ديوان الإحطل المخطوط في ليننجراد على الصلحاني العالم (البرسي) المخطوطات في الديوان ، ولقد سمعت عن هذا الناس أول مرة من الإسيور « رورن » ، عندما أفرح على أن أدرس منه مخطوط ديوان الإحطل الذي كان أساسا لذلك الطبيعة .

وكان هذا المخطوط موجودا آنذاك في القسم التعليمي بوزاره الخارجية بعد أن وصل إليه من مجموعه إيتالينسكي الذي كان طبيبا وسفيرا وعالم آثار قديمة وحفظ لنا مخطوطات تاريخ الديونوري .

وكان مخطوط ديوان الإحطل جوهره مجموعة القسم التعليمي ، وفي سنة ١٩٦٧ قام مهاجر عربي هسو رورن الذي هسو مترجم كريلوف ، الذي كان يعيش آنذاك في بطرسبرج بنقل نسخة لنفسه من المخطوط ، ووقفت النسخة في بطرسبرج . عشرين عاما وكان لها الفضل في إعطاء الدفعة الأولى للطبعة وكان المستغرب الإنجليزي قد . رابت قد فكر قبل هسدا في نشر مخطوطتنا لكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن . ولم يستطع رابت أن يحقق خطته فقد انتهى طريق حياته سنة ١٩٨٩ .

وحقيقه من « رورن » هو الذي كشف عن هذا المخطوط في فهرسه لكن قبل ذلك كان يعرف مؤرخنا الروسي أنه توج . لدى الإحطل أقدم إشارة تاريخية عند العرب عن الصقلية في سنة التي يقول فيه :

موانل عوجا عن أتاس كاتسبا

بين يوم جمع الصقلية الصهب ولقد اتفق أنه في نفس السنة التي مات فيها رابب ولقد نسخة حسونة في بيروت ، وهناك غيرت مجرى حياة عالم غير ولقوى فدير وعارف دقيق تالار أدبه القومي وأضى به الصلحاني ، الذي أصدر طبعة من خمسة أجزاء « لالف ابطة ولغة » ، ومن بعده « رورن » الذي أصدر طبعة من الفراء .. ولقد تحول اهتمام الصلحاني إلى الإحطل أحمد مواظي بلده الأقدمين ، على أن الصوريات لا سيما الكلية منها لم تكن بالخطوط القديمة كان هو غير الممكن آنذاك أن يرسل مخطوط بطرسبرج إلى بيروت .

ولم تكن قد قامت بعد الصور التسمية وأخيرا وبناء على إخراج رورن ، قام الصلحاني بإعداد طبعة المخطوط على حسب « رورن » ، وأرسل صورة الطبعة إلى بطرسبرج حيث فازنها رورن مع أصل المخطوط وأضاف إليها كل الملاحظات المكتوبة وخرج الطبعة في بيروت بسرعة وكانت قد بدأت الطبعة سنة ١٩٨١ ، وبعد عام تم طبع أربعة أجزاء .

ولم العمل على إتمام الفهارس وجمع الإقتباسات من شتى المصادر وانتداب طاهر مواد جديدة .

لقد وجد مخطوط في بغداد وآخر في اليمن وكلاهما في العيمة بأرض ومعت وبشكل من أوراق غير مسلسلة لكنهما يحملان الكثير من الفسيرياب والتوضيحات الجديدة . ولقد نشرهما الصلحاني في عامي ١٩٥٠-١٩٥٧ واستأن في ذلك بضمان نام من التصوير الزيتوني في - وقد عمل الصلحاني دون كلل لكن الإحطل وضع أمامه مشكلات جديدة وأخذ يطالبه بمزيدا بعيدا بالجديد من المخطوطات .

وفي سنة ١٩١٤ سافر هذا الناشر إلى استانبول من أجل دراسة ديوان نغافس جيري والإحطل الذي كان موجودا هناك . وكان اشتغال الحرب سببا في تسهل خطته لمدة طويلة .

ولم يستطع الصلحاني أن يفرج طبعة عن ديوان استانبول إلا سنة ١٩٢٢ وبعد ثلاثة أعوام ظهر القسم الثاني من الجزء

الخامس من ديوان الإخطل - لكن لم ينته بهذا عمل الصلحاني
عن الإخطل .



بعد حدث في إحدى معالي أنشأ شرب بطريقة عائرة إلى
مخطوط للإخطل اكتشفه في طهران صدر على الإصغر المشرق
في الفارسية رامسبكديش الذي هلك سنة ١٩٤٢ إبلى محاصرة
لشجراد . وبعدها بشهر نسلمت من الصلحاني خطاها بطلب
من أخباره عن بعض التفصيلات الخاصة بالمخطوط الجديد .
وفي نهاية سنة ١٩٢٨ فوجئت بوصول طبعة مخطوط طهران
مع اهداء الناشر وكلمات رقيقة مؤثرة ، ولقد أتته بعدد
خطايي بدأت جامعة بيروت محادثات عن بيع المخطوط مع صاحبه
الطهراني ، وامتدت المفاوضات الخاصة بثمنه مدة أربع
سنوات لكن في النهاية في سنة ١٩٢٧ رحل المخطوط من طهران
إلى بيروت .

ويظهر أن مخطوط طهران أقدم المخطوطات المروفة حتى الآن
من ديوان الإخطل وترجم تاريخه إل سنة ١٩٠٥ م .

وتأت ما أتار يعجس في هذه الطبعة الجديدة للصلحاني هو
أن مخطوط طهران بالذات كان قد درسه التبريزي الصائم
اللقوى عندما كان له من العمر ٨٠ عاما . وهكذا ظهر أن العالم
فسيق بالثناسي الذين تلقى منهم صنفه وعلى غير انتظار بل
أنك لو عشت طويلا مع المخطوطات هاتك كثيرا ما تلقى الصديق
العديم في موقف جديد .

وبعد الحرب العالمية الثانية وصلتني أخبار عن الصلحاني
تفيد أن حياته التي ملأت ما يقرب من حالة عام قد أنهت
في ١٠ أغسطس سنة ١٩٤٩ ، وها هو ذا الآن كما عبر لي مرسل
الخطاب نتائج نومه الأخيرة تحت اشجار الأرز « في الجنوبية »
بعد أن أهدى أكثر من نصف حياته إلى الإخطل زميل وطنه
ومطرب بنى أمية .





المكتبة العربية

رغم كل شيء -

مجموعة قصصية بقلم:
عبد القادر محيي

كان منذ الحظاء يفكر في العودة اليه والاسفار له حتى يرجعه الى العمل في الحسبه بعد ان وضعت له زوجته اليوم طفله رائعه عليه ابن رباعا وربيها . ولكنه - دون ان يدري - يرى نفسه يبالغ في احتقار المودة فلم يلق عليه حتى السلام . لا لانه سبب في قطع عيشه حينما طرده منها اياه بالسرفه يوم ان اخذ

مجموعة قصص « رغم كل شيء » للاساذ عبد القادر حميده ينشئ كثيرين وحقيقيين . لم تستطع ظروف حياتهم القاسية المزيرة ان تغير من انسانياتهم شيئا . فهم رغم البطالة الصارفه اظنابها في حياتهم ، سحائون في طريق كذاهم والبسمه تشرق على افواههم . وكل منهم يستز مكرامته واصالته .
واول نموذج ملتبس به في هذه القصص هو محمود في قصه السعدية» . . انه يشتلي في القلام ولا يعبر الموده التفاتا رغم انه

تفضل

والإجماع الهزيله العروقه التي لا تسترها غير :عالات من حرق
 نائية تلك لا يسر معالم ظاهريهم وهم يملكون في حارة « التسلية »
 اللثيمة بالبخان والمثيز « في العجرة الصيفية التي نام فيها أم
 رستم قوتى نرى عليها الليلة السابعة تسيل ليل مسعفن من
 حساب الزمن بعد أن وارت التراب جثان غالها الوهيد حسان
 البذهب ، وأصواب الكفرات التي تمتد للسنة من شقوق
 العجوة وتوغل السلف من بين مبدان العصير البالى ورونق
 نوبها المزلق ، وتسبك في أذنيها فطرات من قصة حسان فقلها
 كما لو قلت فلما من الرصاص التصهر ، ولست أدري وأنا
 أبقا أن هذه الفتاة ملا تذكر :إستاذة زين الرحمن الشرفوى .
 إفرأ أن بلقصة بين أنفاسه ، وديها لأن هذان صلة ويهسية
 وداصعة بين هذه القصة وبين قصة « العروب » ، لأنسانا
 الشرفوى ، في « العروب » ، نرى نفس التوابع الإنستى الذى
 مات من كان كثر يريد أن يعيق ، . والفريق أن اسمه حسان
 أيضا ، وأن كان الشرفوى يعيد بكثير لى « العروب » من عيبد
 الحكيد حويدي « في الليلة السابعة » فحسان « العروب »
 فالتد عليه القروب أن يبيع العروب ، أن يعصل من تمن السمس
 على قصة العيش فلجج عجيبة السمس .

وتنحني في قصة «القطب الكبير» أمام نموذج آخر ، هو ذلك الرجل الذي يهبب الفرية ذات ليلة لا يعرف احد من أين جاء ، ولا من أين أسره هو ، رجل لا توافقه ، ياتي عقدة في شيوخ ولوط يتنخل من جامع الفرية مستكنا له بيتته والثلث والاربع حتى اذا ما طلع النهار خرج الى حواري الفرية وزالها صارس حياته على قمة هذه الشخبة الزمومة . وهو نموذج موجود في كل قرية ، لا اله الا الله يخلف من قرية لآخرة . فقد زلزلهم فعلا وعمدوا ولا اله الا الله انما الله - مصداق - في كل قرية .

«الواصل» ، ودائما يعيش على حساب القائي في كل قرية . في كل قرية وتفتت بالزور والانرايد . ولا يجد مصداق آخر . وهذا ، من ذلك النوع الثمير الذي يفسد في كل قرية . في كل قرية . سيرا . عارس خلفه ضروره . «القطب الكبير» يتسبح في القصة اخرا انه من هذا النوع الاخر .

والذي يفتت معد ابو اسحق بن عبد الله فتى سلطانة في الفرية فقامت الفرية لاسدا . وهذه القصة من اصعب قصص المجموعة من التحية الفنية . فالقطب يفتت بسريره الى قرية وقبيلة معه يبرود الشرفاوي بقمعة طويلة لم يكن لها اي داع والغلب الان كان يقاس بضد بها الكتف من اعمال التي اقرته الطيين . مع ان جود «القطب» في بينهم دليل كاف على استمرار هذه الطيبة . هذا الانسلاخ الى ان الموضوع نفسه ناله وسيرتاج .

والأ كالت هذه القصة تنهى على قوة زعمه بعيدة المدى
فان القصة التي تبلى تألوهن من الحب، توفىها في هذه الناحية.
فمن تلك نفس في متصفاته تقريباتها يمكن ان تنظر الى
المصين وربما ثلاث . وكذلك الخاميل في ثيرة ومشاكله
المائل يبحث عن عمل يواجه به حياته . ووجود العمل خرافة
والزمن . والاحيان ان هذه معصية ان تزوج ساعد التي لم
يعلموا ولم يرتب بها اذني ارتباط . هذه مثلا . الا ان
الكاتب يستورد فيسرده كعاج الظل ومسورة وجولاته
« المود » فوق « استيع الترتيل مساجبه » العوال » ، ذلك العالم
الاول » لاجية الافراح . كيف ان ذلك متلفعاتها جعله صعب
والفنه غلق في الاذن » ان ذلك ايضا صعب امر .

وفي هذه القصة نسج وحيوية وشاعرية وحي دافق بالحياة ،
امتداه من الأطفال الكثرين ذوي الوجود النحلة الشائعة

يلى ذلك زواجه بسعاد رغم أنه حيث ولق أهله بجانبه موقفه بطوليا تقم هو عليه - ولا أدري لماذا يكره واحد نلسا يعطون موقفه -وكيف أنه فتح بيته لسعاد وانلق دونها قلبه ذلك القلب العنيد ، الذى التمسح على مصراعيه لصفاة الطرفة التى شاركته أحياه الأفراح يصونها للماء بالثجن وشركته كحلكت لحظات حرمته العاطفي . ثم صراعه بين زوجة تبه كل الحب ولا يهبها شيئا ، وحبيبة يهبها كل الحب ولا يملك من حقيقة شعورها معه . وهذه قصة ثلاثة ، وفي النهاية ، وبعد كل هذه يرجع البطل الى نفسه ، إذ تسافر زوجته فجأة فيحبس بالفراغ والوحدة وبأن شيئا أليفا يقص من حياته ، وهنا تهتز عاطفته نحو صفاة وينراجع من مشروع الطلاق الذى كان قد اتفاه . وبهذا تكون الألفة القوي من الحب !!.. ما أعقد التعصبات ، وما أبغى الغرض .



وبطل القصص كالم والقوم تحت ضغط كايوس تقيسلى يستخدم ويغيرهم . وفي ذات الوقت يؤلف بين قلوبهم - فالظلم إذا نشأ في قوم خلل منهم أصفاء بل أحياه ، أصفاة معته .. وما أعمق صداقة الحنة . والحنة في مجموعة « رغم كل شيء » امتدت ونظفت وأحس بها حتى الأختال في القرى والمساكن ، وبها هو ظلم من أطفال الحارة في قصة « حديث ليثيا » ، يحس بأنه لا بد أن يسافر ليبحث من أبيه . أن اللجوء يحط على الأختال لا لأن صدمته سعادتهم فحدث - ١٠ - . يسألوا عد الحكاية بالرة بل لم يمتلأوا اليهالما المشككة الحلبية والموسسة العمل التي برزت من داخلهم التي الواهية فيجاء الى الله خلال القصة من مصر من صليبي . كما لو كانوا من مصر - حدهم - الفطري أنه من المصري بل من الصليبي أن مصر على رفاه منهم أو حبى علون عنهم وها أكثر ١٠ حدهم صمد في بعضهم وكأنها فازت الى موسمهم الطويلة مشككة لا حل لها .. لم تتلوا في نلس واحد : ياه .. وحملتهم من هناك ؟ وكان لابد لهم أن يعلوا شيئا هاما أزاء صديقيهم الراحل ، فعاشوا فعلا .. « انتهى واحد منهم على الأرض ، فلاحظ السكوة واعتدت بها أصابعه الأربعة الى الأرض متعلما أبوه في حب وناس كانوا يراه للمرة الأخيرة وقال له : طيب خذ السكوة دى الصب بيها مع ميال مصر » . ما أبسط اللعل وما أعمقه ! أنهم فى أمطالهم - وفي طرف كذا - يمتحنون له في فريته أن يلقى أحياه وأوطانهم . ويعلمون أن تنويع الأمية ، فيعودونه شيئا عزيزا لديهم جميعا ، شيئا ديميا يكون هو الذى جهمهم وصنعهم منهم دائرة ، ذلك هو الكره ، التى لا شك ستعيد تشكيلهم مرة أخرى لرفقة صديقيهم في غريته . ولم يكن أحد منهم يعلم ما الكبير ، وما القصر الذى من أجله سيرحل صديقيهم .. وربما لو علموا لما أعطوه الكره ، إذ أنهم كانوا سيدركون مدى خطورة الرحلة . لقد كان ذاهبا يرى أباه الذى اختطفته غلابل صصيفلى يلسا حينذاك لا شيء إلا لأنه دالم الطالبة يحقه وفق بقية النلس لى القرية ..

وهذه الرحلة التى ينظمها الطفل مرشدى خلف أبيه الذى اختطفته مغاليل الاستعمار الى غير رجعة ، أى أنه ذاهب يبحث عن الأمان ، تتكرر بصورة أخرى مألوفة من المدينة الى القرية برفقة الطالبة محسن التى ولدت مع أمها بحثا عن الأمان من

وحشية الاستعمار الذى فبر نفسه قتال وتيرانا وتقسريا وتصمرا ملا هذه القرية والقرى الأخرى « يلساجرين الدين ينفادون بيوتهم الى بلاد الله الواسعة هريا من قتال الأمان » . على أن الطالبة محسن في رحلتها تذاق يلاما فعلا .. وباله من أمان . أن مشاعرها ترتبط على القوي بمشاعر الطفل القروي راوى القصة الذى كبر وتزوج فيها بعد وأجب طاعة أسعلا محسن ، يعنى أن الطالبة محسن ما زالت تعنى في حسابه الحاضرة . وإنما لم يتركه من القلب كونه يجعل الاتصال بين أم محسن التى تزلت بسبب الصعودان الفادر في الاستكديريه وبين أم الطفل القروي ، ومع عن طريق الطالين ، إذ أن أم الطفل تطلب منه أن يبلغ أم صديقتها وغيتها في أن تسمح لها بالزيارة والمعارف . ومن هنا يبحث الانتقام العاطفي بين أم تزلت فلما وموتوا وعلا وأم تغشى التزل الذى يهدد كيتها هي الأخرى وينسب اليد ، وفي ذات الوقت يزداد على التفصيل بالاطلة مدد أن علم أخيرا من الأحداث المرسة على معارف الإسم أن ليس لها أب مثل أخيه . وبهذا كانت أمه لمصح لأم الطالبة دعومها ، كان هو يلقى الطالبة بلرافيه كما يناعه أباه نلسا ، كأنه ، على صفره ، يريد أن يعوضها حنان الأب . وبذلك ترد فيها أترا ما زال يعيش في حاضرها ، فاستمت أيتها ممدوحا . وإذا كانت الصبر مدد في شنت أهزم ولازمتهم فلها قد أتت فيهم الحب . وها هي البداية تكرر من جديد - عن طريق الأختال - أم - إذ يلسي ممدوح في المدرسة بعد ملى ذلك الدهر الطويل ليخدم كل منهما أرواقه لى .. وبالطلة مكتشف الصبر ممدوح من السيدة محسن بصيرة الفراخ .

والنلس للناس مهما حسفت يبيهم من خلافت . بل هم في لعطاف التسة ينسون الخلاف . فى قصة « النلس لبعضهم » يرى اسماعيل القندى ناظر الزراعة بوسية معصود على رشا يقسو على الناس في تلبيل الأحكام العصرية ، ومع هذا يتعزن معهم في ألفة الفرصة أنهمهم لتسديد ديونهم ، فرد واحد منهم وليست فسوة أن يطالبوا لفسوة البشاش عليه . وكذلك الشاب « مدحت » في قصة « رغم كل شيء » ، كلالها وضعه الحيا ، في منصب يتطلب منهم الفسوة في معاملة الناس . وإذا كان أهل القرية يبعثون ببعض العطايا من يلسي وسمن وحين وخلاله هي اسماعيل القندى جزاء خدماته لهم .. فليهم في المدينة أيسا يحوكون أعطاهم للشباب مدحت فروشا حيه مقابل أن يتنازل عن كبرياله ويتعامل معهم فلا يعز معارفه إذ هو يعمل متسوديا عن البلدية في أشغال الطريق . واسماعيل القندى يخلص العطايا لزوجته الطيبة الريفية بالرومانيزم واللى تعز مرضها الى سيب فيولها العطايا ، بأنه لا يقصب أحدا وأنهم يفسونوا له عن طيب خاطر ومن تلمه أنفسهم ، ثم أن مربيته - وتلك هي الكثرة - لا يزيد عن ثمانية جنيهات فكيف يقوم بأهله الأولاد في المدارس

فعلت استقامته ، وولفت القرية عن بكرة أبيها بجانبه بالفوس والتبليت واستمادت له عمله من اليأس ..

ان الناس في هذه المجموعة القصصية الناجية يتسمون بمحاولين ان يصنعوا لانفسهم شيئا ، ولكن ظروفهم في وجه محاربتهم .. الا انهم يتخلون على الحق .. وفوق افواههم شرق التبعث .. برغم كل شيء .

خبري شلبي

ابن المعتز العباسي

تأليف الدكتور
أحمد كمال زكي

والباب الثالث - بلغ عند مؤامره على القدر - في
الثالثة عشرة - بعد ان افنع بان الظلقة لا يمكن ان تكون
لشي غير مولى .

ويجدر هذه القصة - وخاصة اياها بين الاول والثاني ، ولا
دايما كما يوصي عام بينهما - ياته أنها يمزج بين التاريخ وبين
تحداه وانفسه وانظر الداخل ، لذلك فمن الضروري ان
نلاحظ التطور الكبير في حياة الشخص الذي يترجم له خلاف
ايام الظاهر التاريخية سجلها حديثا فحسب ، ولكن متقللا
في ما يخصها من تعكسها ، لكن مع سداد الأسلوب الذي
يماثلها في السيرة في منطلق التسليم في اياها بين الاول
والثاني ما زال يجابه الى الافعال اذ ما من شك في ان ابن
المعتز وهو شاب لاه كان رجل علم وسياسة ايضا ، وان كنا
نرجو ان يمزج البانان معا في وحدة متصلة .

على كل حال فالدكتور زكي يصر الدارس الواعي اخذ
بصور البيئة العامة التي اقلت ابن المعتز ، وهي بمثابة
« الظليلة » لما اراده من رسم صورة لابن المعتز متكاملة بكل
نواحيها وبركبتها وبياراتها .

حقا قد تكون الدولة - عصر المعتصم - مزدحمة ، ولكن
المؤلف يرسها في الحيز الذي شغل ضعف الخلفاء السياسيين
معرا ان حياة ابن المعتز تأثرت بهذا الضعف ، ويشير الى ان
فترة السنوات التسع (٢٤٧-٢٥٦ هـ) التي شهدت مولد
الشاعر واستوفت صباه وانثيت خلالها الدولة ابتلاء مريبا
كان من اهم ما اثر في نفسية ابن المعتز وشكل شخصيته على
التحو التردد المحرر الذي كانت به .

وهكذا يلمس في فترة راضا الأحداث التاريخية في هذه
السيرة الأدبية المعقدة بذات الرجل امتزاج كل في كل ،
وبعد اذ اماء لنا مسرح الأحداث بتصويره التاريخي العام
هنا ، أخذ يخلق - خلال فصول كتابه - من فصول التاريخ
تطبيقا موهوبا لمعالج السيرة بالأسلوب الذي اصطفى .

ولننظر وقتنا وللؤلف من التاريخ عند عام ٢٩٦ هـ حيث
لمت قلق نفس عام يشيع ، فحركة التلمز تشد محتجة على

الذا لم يوجد لمة ما يساعده ، هذا وان كان في حيلة الأمر ينهزق
في داخله ويلوم من هم السبب ، أما التشاب مدحت فهو وان
كانت ظروفه لا تقل قسوة - بسبب امه التي تظلم اتفلسها
الاخيرة - عن ظروف اسمعيل الغندى ، الا أنه واسع كالطود ،
يلوح له القنول بعشرة جنبته ، واهم مريضة تنتظر العملية
ومع هذا يسلم القنول صورة للخص « واتله تتمشق في سماء
المهوى وهو خارج ليستأنف جولته من حديد » . هذه نوره عاباها
لورة اسمعيل الغندى الذي طالب زياده في الاجر والا اسماعل

سلسلة اعلام العرب ، المصد الساسي
والثلاثين ، قدم لنا الدكتور أحمد كمال زكي
كتابه « ابن المعتز العباسي » ، والدكتور زكي
- في غير ما لمجد ذات - مباد فني شاسي
الشعر فيقدر لظة فيها الظة ، وتتمشق موسفا ، وكتب
القصة فيظن لما فيها من عناصر فيه حجة وحوارا وبصور ،
مصرحي عارف بمسار القوى المسألة في تطوير الأحداث
والى هذا كله أكاديمي دارس فهو استاذ جامعي محترم في
المعدل والخدمة فيما يتصفى له من كفا وهو كذا
الاسباب جميعا يقدم لنا عمله الجديد .

بالحب والوداد كتب الدكتور أحمد زكي سيره ابن المعتز ،
واى دارس في ظن المؤلف لحياة ابن المعتز ولنتاجه جميعا لا-
منه الى الاجاب به على الزعم من نقاصه ، وهو يقرأ شعره
بشيء كثير من المودة والتألف . وكثيرا ما نند من المؤلف
مبارات كاشفة من حبه لابن المعتز « الا ما تكرر اللحقات التي
تتمنى فيها كل انسان ان يكون ابن المعتز اكثر مما يتمنى
ان يكون الخليفة نفسه او وزيره او ابن جرير الطبري
عالم عصره .. »

على انه لا غير في هذا الهوى الذي على مجتعا لانه قسوة
دافعة ، فالمؤلف قد جعل من آراء الترجمة له ومؤلفاته وعصره
وحدة متكاملة تتحرك في اطار التاريخ الحق . وان فحن
امام سيرة فنية فريدة المنهج جذيرة حقا بالغات القارئ
العربي اذ هي أسلوب يعالج الفن في اطار علمي مع الحرص في
الوقت نفسه على الا يبعد الفن روحه وشفايته .

رسم المؤلف لسيرة ثلاثة خطوط كبرى :

الباب الاول - ويسفرق حياة ابن المعتز اللاهية الى ان
اكتمل شبابه .

والباب الثاني - تعرض لحياته وهو رجل يشتغل بالعلم
والسياسة ويكثر في عرش أبيه السليبي .

سوء الأحوال.. متجمل الخفيان يصعد دفاف القادة في السر..
الحرير يبدن في امور الثقة ويسطن سلطانهم باسم الخليفة..
الخطبة تفرغ تماما لجارته طلوم.. لم يعد هناك من يقرأ
ابن الفلق ولا أبا حيان.. توقفت حركة نشر الكتب.. ان
نفاد الآن موضع نصف بالقلق والترقب، والأمام التي كانت
تبع بالاضاحات لا انفتحت.. اختفت الجوارى الاثني كن
منهج الطريق.. وانصحت السبيل للفرسان والشروط
والجواسيس..

لكنم اللغات العادلة من التواريخ، متفافة، تلتظها المؤلف
ليؤكد هذا الخلق العام المشاع، ثم ينتقل به ليتمركز بخاصة
في احساس ابن المعتز.. «لم يكن هناك شيء واضح وراء كل
ذلك، ولكنه الحسني! وبعبارة طارق ابن الكسندر يفقد في
ذيك العامة.. أثار بسيط وقصبي ودراة لم ستره طويلة
رقيقة.. ان وجه جامد ولكن نظره الصعبة تنم عن اسي
ووجد.. فقد اصاب ان يغشى من حوله الناس ثم يقبلوا
ولكنه في هذه المرة يبدو البادي بالعرفه مدفوعا من احساسه
بالطوام الذي يدفعه دافعا الى البعد عن القرب للخصاص»

ولا يستبد القلق بغشى ابن المعتز يريد الصبر منه الى
الخير، ولكن في غير حالات الخاصة التي اصابها، انه يريد
الهرب من كل مألوف مانوس، انه يريد «هذه المقترحة متعددة
المرعات التي يجتمع فيها السبله وارتفع الركاك حولها
ولا يكون فيها رقيب الشرطة الا كما تكون طرق الليل مجوا
وغلاصة، ولا يسي اذا كانت هناك هذه المرحبة التي اخبر
من شوارع بغداد وتستطيع ان تتنبأ ما ينشأ الفهم لحد
كل هبة تسمي»

وسمي في ارض الرسل، وتعند من عاهة به يكن قد في
نسبا من هذه الراج المتلفة، هو الذي كان ياتل بعهد،
ولعله شمس، والمؤلف يفي بالانتمال منذ درجة انسه
يسخته: «ولئن لم يكن في استطاعة أحد من الرسل ان يخبره
شيئا فلا حمس ان يكون لمة امر خضير، ولعد دمه فصوله
أولا اني ان يغشى معهم، فهو حتى لو عرف مقعما ما وراهم
لا تمنع شيء من الاستعداد، لقد كانت رحلته صعبة بغش
الشه، وكان هو - لا وراء - من أسرع القلوب، ومن أعجل
الطلق حركة وتحولا»

وما من شيء ادل على ذلك لم على فصوله من اته وهو الذي
كاد يموت لهمة على اماكن الرب يسمح لغيره ان يقوده عنها
الى مصر مجهول، وهو وراء القصر الكبير الجيوب نشالة
كشانه وراء مغارة ما بحاجة الى آلاته فحسبه ان تكون
ايامه حافلة بالخير»

ويبلغ المؤلف بالفعل الفلق درجة الخفيان، ابن الجراح
وابن حمدان متجمل الفعل والقوة يبينان ابن المعتز حيث
«طرعا الموضوع امامه شبهت ثم تردد» ثم لعان الرغشي!
انه لا يستطيع ان يحمل عبء الخلافة مع انه كان فيما بينه
وبين نفسه يديم الفكر فيها واكتفى التفكير في شيء يخلف كل
الاختلاف من لغزسه والابتلاء به..

ارابت الى هذا الترج القس بين التاريخ والطرف الداخلي،
الكتاب كله فيافي بهذه المواقف، لكن تستطيع مثلا ان تستمتع
بالفصل الخامس عشر المكون «مع الزمن» من براوح المؤلف
فيه من فراءة ابن التيج ليلحت كتاب البديع فتأتي ادي

لاين المعتز فتولوج سياسي لشئ يديره ابن المعتز ونفسه
فيما يشغل باله من ولاية الخلافة.

والى أسلوب المعالجة هذا الذي ارتضاه المؤلف فيجذب به
ويأسر، نراه أيضا حرصا على ان يجعلك مستور الإنطال
مشهود الاحساس، فبعد الفصل الأول يشما بقوة الى سيرته
على مشهود تراجيدي هو خاتمة مأساة ابن المعتز يجعل منها
نمطه بدم.. وفي موضع لا يبرز في تصوير مادي مؤثر نهاية
ابن المعتز المفجعة حتى ليكاد شعر الراس ينف هولاً

والمؤلف بعد هذا كله يؤكد معه في سيرته بوسيله الباردة
في الحوار الذي يبلغ فيه القمة حين يجربه ملوا اياه باللعن
المقتع حيناً وبالعاطفة القلبية الهيجية حيناً آخر بين كلا من ابن
الجراح وابن حمدان وبين ابن المعتز وقد ارتدا يرضان عليه
عبء الخلافة من الخطبة الشرعي - في الثالثة عشرة.

ابن المعتز انساناً ..

لم نسال: ما خلف اذاً لاسم الابي؟ - اصنام المؤلف
معاني شخصية لرية خفية متعددة الجوانب، فيها حيوية
وراقية، وليس قابلاً مضبوفا مصنوعاً، هي لهم ودم اسرى
فيه روح.

اصنام ابن المعتز انساناً:

هو انسان ذو وفاء لاسانه لسكرته لا يطلي من غسوره
ولا سيما اذا انغمسه امرأة فهو الاناس الراسي الصاحب
والطيف الذي لم يدع على ولاه لاسانته..
ثم هو كائنات امير يطلب الحب وكل ما هو متاع وحرارة،
وكسار.. «سأب احيى: كل ما هو سحر وسجل، ولعد
'سبطح ما أولى من نفس خفية ان يوازن بين الكائنين»
: ما له صح سانا لوى الارادة يشما بسبب التعارض
التي كانه عت.. «كل ما يسحق ان يعمل سلفو بعمل في
الوقت المثلث لفسد غنا صبورا يغرب به القتل في طول
السرف والاحطار»

ان هذا الشاب الوسم الاسمر القوي البنية الابيض قطع
الطريق بين سامرا وبغداد مئات أكرات من اجل المرأة.. نراه
طوال حكم المتمد اسير جوع عارم ونهب طمع لا يشفيه
الا البلبل دون ما ارتباط عاطفي عظيم.

كان ابن المعتز شديداً حيث لا يجدي العناد، كيف لم يعرف
ان تهتك الطويل الذي اقيم على حواسه الشاب العارمة كان
يجب ان ينتهي بوفهم هذه الحواس فكيف شدة الحياة عن
الاعاد أو تكاد؟

وهذا الامر على الرغم من اتعاده سيقال حتى نصابه
سنواته الاثني التتهتك.. لكنه فقد في افعاله تلك الثقة
الطافرة التي يسهمها عادة من حرارة الشباب ولأول مرة
بغش يلائم اصبح هو الطالب وقد كان مطرباً وبأنه يريد فعلا
ان يؤكد علاقته من حوله..

الى ملامح وسمات نفسية اخرى يستطيع القاري في شفق
ان اسامها، وسيزهر من تصور المؤلف بخاصة كيف عبت
حب شريرة بابن المعتز وقد كان العابت بحب النساء لم صار
يعرفه الا يسمد بزواجها مولى دوله..

ولا يعطينا المؤلف شخصية ابن المعتز وحسب وانما يعطينا
ايضا شخصيات خصاله متجمل سماتهم عطفية كانت أو نفسية
أو سلوكية، ولولاك الذين استنبهوا لقيم الشرف بديهة

حاضرة وبكتة عاجنة وبالتدبير الرشيد حلالة الكلام ونسور الشباب وسمة العيلة .. انهم جميعا ناعمون زرين اصابعهم الخواص وشعورهم مرحلة وعلايهم اتيقة يقدعون على الفسق بوجوده طفلة وبلا ادعاء للاحتشام ، ولذلاتهم يفتنون اى عيب بطبيعة ما يفعلون .. بل بضروبه ، وقد كانت لهم جاذبيته اسرة فاستطاعوا ان يسيطروا على الخاصة تماما وبسراوهم الى هذا العصر الذى اطلع فيه باغظهم . وكان القرن الثالث الهجرى هو قرنهم بحق ..

والذى اراده المؤلف من هذا ان تكامل صورة ابن العلقم الانسان بالوانها كلها ، بالحدث التاريخى وبالبيئة العامة ، بالبيئة الخاصة وبشخصية المترجم له فى ذاتها ، بأصداقته وأسائله ، بكتبه ونساجه العنى ، بكل أولئك وبغيره مما استغفمه المؤلف فى مزيج منام .

ابن المعتز فنانا ..

واعطانا المؤلف ابن المعتز فنانا ، فى خاتمة فصول الكتاب « ذكرى » يصرفنى المؤلف لمناقشة أكاديمية عن ابن المعتز الفنان . يعهد له بما عساه بعض الباحثين على ابن المعتز من صفته وريسته وسود تدبيره . ومع عدم انكار المؤلف لما عيب به ابن المعتز الا انه يسوق تبريرات لا روى به تحولها عاطفة الحب الى يكتفى المؤلف لابن المعتز .

ثم يعرض له شاعرا كاتبا ، فيقول ان ابن المعتز الشاعر الكاتب هو حجر الزاوية فى تاريخه .. لقد يمكن ان يخلط حول تقدير درجة عبقرية الا ان هذا الاختلاف لا يفرجه فط عن دائرة الكبار . ويشير الى العوالم الغنية للشعراء متبها الى انه يجب ان يكون العالم الذى يعمدها واحد كالمفاتيح مناسكا يمتد عن فكرة اصيلة وى يمسك اكر يساق اليه ونشاهد معه دون ان نمسك فيه بربوبية لى لان العلى الشاعر ، يرى فى شعره عالما بعينه كثيرا وان يكن من السلم به الا يرمى القالب الاخلاقيين .. لكن حديثنا فى الفن لا فى الخلق .

اما طابع شعر ابن المعتز فهو طابع خاص استغلفه الزخرف الحسى استغلال ابنى تمام للزخرف المتوى . ولفهية السهولة التى تنبع شعره هى التى تفسره عن ابنى تمام نوانيا وعطى القول الفصل فى حملته على تعذيب واصفاته الرمز الغرب . وهذا مما لا مشاحة لراى فيه .

وما يعرض له من تاليف ابن المعتز : كتاب البديع ، رسالته عن ابنى تمام . فبين كتابتهما فى تاريخ النقد الصورى ، فلذا كان كتاب البديع يعد أهم مصدر من مصادر الدراسات البيانية فان رسالته تلك أول عمل كبير فى نقد الطائى تتوالى من بعده جميع الموازنات التى عادت بين ابنى تمام والبحتري . وهذا كله معترف به .

ثم حين يعالج المؤلف نشر ابن المعتز العنى يلهك على استخدامه لأسلوب الإدراج أنه كان فى ذلك اماما لكاتب المداوين فى عصره ، فقد راسل بعضهم واجابوه فاحتلوه ثم استطاعوا من بعده ان يزودوا من الحسنات ما اهدت الكتانة عن حد الاعتدال للشود . وهذا راي دفع اليه حسب المؤلف للمترجم له ، فالمرسلة اذا كانت تعدى مرة فالتدلى يمدى مائة مرة الثقافة الشخصية لكتاب العصر وما يسود فيه من طابع فى الكتابة عام .

وبعد : لقد يكون هناك من الهيام ما نظم المؤلف ان اخلاء عليا الى جانب ما بذله من جهد فى هذه المعالجة الفريدة لن السيرة ، لخصه مجيبا واب تاتوه فى فصول كتابه . قد نجد مثلا فقرات فى اوائل صفحات الكتاب كانت بحاجة الى اشباع لكتبا - فيما اخبرنى به - عن اثر خلف لم يرجع اليه فيه . لكن انى كان هذا رادة كهذه فى تطبيق منهج دقيق صلب هو انى مؤسس به .

د . مصطفى الصاوى الجوينى

اللفّة السينمائية

تأليف هارميسيل هارستن
ترجمة سعد مكاوى

السينما لغة تمتاز بالثروة والرمزية ، شاتها فى ذلك شان أية لغة أخرى ؟

(1) الصور هى الآداة الاساسية للغة السينمائية . وسميز الصورة الفيلمية بقها « واقعية » او بالآخرى تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع فى مقدمتها الحركة والصوت ، وهى دائما « فى الحاضر » ، وتكون « واقعا شيا » اى تقدم رؤية مختارة للطبيعة ولها دورها « اللبالي » بطريقة مباشرة او رمزية ، ولها خاصية « التمييز الواحد » فى تعرض ذلك البيت أو تلك الشجرة بالتحديد ، وأخيرا « اللبالية للشكل » فرغم أنها وحيدة

أكثر الأسئلة التى اثارف الثامن منذ خمسين سنة هذا السؤال : هل فى الامكان عند الحديث عن الفيلم ان نتكلم عن « لغة » ما ؟

يقول جان كوتكو : « الفيلم هو كتابة بالصور » . بينما يعتبر الكسندر آرنو ان « السينما لغة صور لها مفرداتها وديبها وبيتها وقواعد نوحها » . ويرى جان ايشتين فى اللغة السينمائية « اللغة العالمية » . ولكن هل يسمن حقا اعبار



(١) في التراكيب تيسر آلة التصوير في أي اتجاه مع المحافظة على ثبات الراوية من خط محور البنية واتجاه السير . أما البانوراما فهي حركة آلة التصوير الدائرية حول محورها العمودي أو الأفقي دون أن تنتقل من مكانها . والكرين مزج غير متعدد من التراكيب والبانوراما بعدد مائة تقسمه الآلة الرامحة

والنوع الثاني من الانتفاخ هو الذي على أسباب سيكولوجية يقوم فيها ذهن المتعرج بالربط بين اللغتين ومثاله أن يذكر شخص أو شيء أو مكان أو حقيقة من الزمن ، تظهر في اللغة التالية .

أما النوع الثالث فهو المبني على تماثل في المضمون الإيديولوجي ومثال عليه من فيلم « وسيتنا الفولاذ » : طالب من البيض يشي للمحلل الألماني يقتل كان قد أطلق سراح سجين من الفجر ، ثم تربنا اللغة الثانية جماعة من الملائكة الشبان يتفجرون بالمفحم وهم يتذكرون بعض المقالب التي أتزلوها مالمود .

ويستخدم للربط بين هذه الاتصالات وسائل متنوعة ، أشبه بطلاقات الترفيه في اللغة المكتوبة وأهمها : والمزج ، والتدرج في الاختفاء والمفجور ، والسبح . ويختار لكل انتقال ما يناسبه من هذه الوسائل .

٧ - أن كل ما يظهر على الشاشة له معنى ، وله في الغلب الاحيان دلالة ثانية يمكن أن يظهر بالتفكير . ولهذا السبب تكون الافلام الممتازة مضمومة على عدة مستويات . ولكل من الاسعارة والرمز دور بالغ الأهمية في تكوين هذه الدلالة الثانية .

وتكون الاستعارات : تشكيلية ، قائمة على التشابه أو التماثل في المضمون التصويري للحدث ، والمثل على التشابه لقطه لوجه رجل متضنع ينهى بلجة مديبة سبها لقطه لوجه هازم . : درامية تلعب دورا في الحدث بإدخالها عنصرا ناعما على فهم الرواية مثل : لقطات « كيرسكي » وهو يخطب ترحيبا صورة الفنانين يمزجون في فيلم « التوبير » ، ويعنى بها إيزنشتين أن خطاب البرجوازي لا هدف لها إلا التوهم البقلة الثورية ، وهناك أيضا استعارة إيديولوجية الغري ميسا توليد فكره في ودى الصخر يتجاوز مداهما الحدث ليجاوز مبداء ، ويسمى ميموما كلسا واقتناحية « الزئمة العبدية » مشهورة ، إذ يظهر فيها صورة طبع من الغم لم جمهور خارج من فوهة المرو الأرضي .

لما الرموز فلا يتفق الناس فيها من الصلابة من . : كما في الاستعارة : لا يمكن في الصورة كرسيا ، وإيزن تشكيلية ، مثل : نظارة الطبيب النرجس ج . : دال السندنة وهي ساربع في مدار كرسيا . : (الزمرة بولمكين) ، ودرامية ، مثل : صورة المصقلة مع سورا في الصلاة فيهم العتيق بالشاطب مع يمدل وينظر إليها وهي تنحرق بغير التراث في فيلم « الذي » وتعنى أن هذا الرجل لم يعد عاشقا ، وإيديولوجية ، مثل : امرأة تتأهبها الأم التوسع الأولى عند مرور جركة أحد التوار في فيلم « الأرض » فالرجال يخطون في الحركة كرجال آخرين يفلدون .

٨ - وقد أتاح الصوت للفيلم : الإحساس بالواقع ، الاستخدام الطبيعي للكلمة . تحرير الصورة إلى حد ما من دورها التفسيرى ، بلاءة الإيجاز للصوت أو للصورة بغسل ازواجهما ، الصوت الصادر من خارج الكادر أتاج إراز أدق الأفكار العميقة . أصبحت في حالة استخدام الصوت أصبح قوة إيجابية لها دور درامي كرمز للوقت أو الخطر أو الخطى أو العزلة . : كما أتاح الصوت خلق أنواع شتى من التوريب والرموز ، واستخدام الموسيقى لا كتميز صوتى فحسب ، كما في الافلام الموسيقية ، وإنما كوسيلة للتعبير .

والمثل على الثورية التي يتبعها استخدام الصوت : نثاق بغار المفطرة تتألف مع عجاج الجود الراحلين إلى الجبهة ، وهذا المثل يعتمد على استخدام «واقعي» للصوت أى مستمد من أحد العناصر الواقعية في الفيلم ، وهو يتألف مع الصورة ولكنه في أمثلة أخرى قد يتناقض معها ، كما تعتمد الثورية على استخدام « غير واقعي » للصوت مستمد من عنصر غير

موجود ، ويكون أيضا ذا قيمة تأليفية أو تناقضية مثل المؤثر الكوميدي التالي من فيلم « المليون » : أخراج ربنه كثير : صورة شجار بين رجال سائعون ستره ، تصاحبها صفارات مباداة وهمه في لمة الرجى . والصوت هنا غير واقعي وله قيمة بلفصه .

وكل ظاهرة صوتية ترمى - دون أن تدخل مع الصورة في مناقشة خاصة بالفنى - إلى الحصول على قيمة أوسع وأعمق من مظاهرها الواقعية ، تعتبر رمزا . والمثل على ذلك من فيلم « معركة القطب الحديدى » : في لحظة تنفيذ الحكم في معال المسكة الحديدية ، تزار صفارات القطارات بغسبها وحفها المنتظم في أذان المود . ويكون الصوت هنا أيضا واقعي أو غير واقعي في تألف أو تناقض مع الصورة . والمثل السابق استخدام رمزي للصوت واقعي متألف . .

أن العالم الموسيقى يعطى دائما على موسيقى ، يعكس العالم الحقيقي . وهذه الموسيقى تكون له بعدا ذاتيا ، فهي إذن متميز نوعي في الفن المقلم . وتؤلف الوقالات الدالة : تكون بديلة عن صوت حقيقي . تتسلى بصوت أو صرخه ، أعني أن الصوت أو الصرخة تحول شيئا فطشيا إلى موسيقى ، وأخرى تجسم حركة أو أيقنا بعريا أو صوتيا .

والحق أنه ينبغي على الموسيقى أن تؤثر بوضوحها كلاً ، لا أن تكون ميموما مضاعفة المؤازر البصرية وتكبيرها . على أن تساهم بشكلي الطبيب مستور في خلى جو العمل الفني المام والجماني : المرمى . وإن تأثيرها ليكون أكثر نجاحا وفعالية بفهم ما تكون مسهولة لا سمعها إليها . وهذه هي « الموسيقى التي تصور » . : في معادل « الموسيقى التي تشرح الفن » أو « الموسيقى التي تشرح الفن » في المقالبه الغلطى من الافلام ، ولكن

٩ - المؤلف هو تنظيم لقطات فيلم طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن ، فنى مبادنة أن يوفر التسلسل في المضمون المادى ، والمضمون الديناميكى ، وأحجام المسافر ، وأطول اللقطات حتى تكون الحكاية واضحة وضوحا كاملا . وفوائدها الأساسية الثلاثة هي : قانون التسلسل المادى : يبرر الانتقال من لقطه إلى أخرى ، وقانون الأرواح السيكولوجى : كل لقطه تلمسن مايشير فصول للمترج لشاهدة اللقطه التالية . وقانون التدرج الدرامى : كل لقطه تلمع الحكاية إلى الامام ، ويقوم المؤلف بوظيفه تآلية خلافة للحركة والأيقنا والفكره .

ويمكن أن تنحصر جميع أنواع التوليف في ثلاثة أنواع رئيسية هي :

المؤلف الإيجامى : ويعتمد على طول اللقطه ، والحركة داخلها وحجم المنظر ، والموسيقى ، في الحصول على إيجام ذى طابع مسمى . وكل من هذه العوامل تستخدم في الحصول على مديد من التأثير الإيقناية المسموع . ولتأخذ مثلا على اللقطه ، فاللقطات الطويلة تعطى إيقنا بطيئا تنشأ عنه إحساس بالتأويل والغرائز والصبر والروائية . . والعكس بالنسبة للقطات القصيرة . والتأثير الناتج عن المخرج من اللقطات الطويلة إلى القصيرة يختلف من التأثير الناتج عن التدرج من اللقطات القصيرة إلى الطويلة . ومعجم المحافظة على المخرج بينهما يتنج عنه إيقنا بلا طابع خاص ، وهذه هي الحالة الفألية . وحدث التغيير المعاجري بيقط مؤثرات معاجنه عليه .

وقد تم في الحلال نادره ، وازمن المثلث وفيه نمتزج الإزمنة كما يمتزج الماضي بالحاضر في « وفاة بائع متجول » ويعرض ينسج الواقعية . ولكن أكثرها استخداما الزمن المركز وفيه تلتقي الإزمنة الضمنية التي لا تساهم مباشرة في تطوير المشاهد الدرامية . والازمن المثلث يبنى على العودة إلى الوراء . وتم هذه العودة غالبا بالعودة إلى الإمام بوصفها المعلقة الوضحة للاتصال إلى داخل النفس ، ثم أخرج الشيء يكون - ماديا وبالتالي سيكولوجيا - نوعا من الانسجام بين لفتين للواقع فيفسد الماضي كما لو كان بدوره حاضرا . ويساعد الشريط الصوتي على إبراز هذا الانتقال بطرق محددة .

11 - سألج السينما المكان منطريتين : فهي إما أن تكتفي بإعادة بناء وجعلنا بجول فيه بهزات آلة التصوير حتى يبدو ملموسا ، لا مجرد صورة للمكان مرفوعة في المنظور الفوتوغرافي وإما أنها « تنطق » بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبيتها يدركها المتفرج من تركيب وتتابع أصوات جزئية قد لا يكون لها أية علاقة مادية فيما بينها .

إن السينما هي الفن الوحيد الذي استطاع أن يخلق مسافة حية ويضع فيها الزمن على نحو حميم جعل منها مسافة نوعية مغلقة ، وعلى ذلك فإن كانت العمارة والتمتعت والسرور والرقص هي فنون في المساحة ، فالسينما على العكس - والشارك جوهري - فن مساحة ، أنها قادرة على فتح المساحة بتقلها في لحظة إلى أي مكان في كونها ، لكنها - فيها وراء وظيفة المعرفة هذه - مختصة على نحو فائق بإظهار مسافات درامية أمام أعيننا .

إن صفة هذا الكون كما يعده مؤلفه هو : وضع أحصاء بسيط على الجسيمات الطبيعية ، ولا يؤم على الإطلاق أنه قد استولى الجسد أو أقال في الكلمة الأخيرة ، أولا : لأن الأفلام هدية تخلق هجوهة لديه ، وثانيا : لأن السينما تقدم بسرعة نالقة ، ونفيرا بلا نوءف ، كواقع جمالي ، وكواقع اجتماعي . फिर أن ما فهمه يعتبر كافيا لتقطع الشك باليقين فيما أثير بالقلم من تساؤل من السينما كلفة ، ويعكسها القول بأن السينما تلك من الامكانيات المتغيرة ما يكفي للتعبير عن أية فكرة ، وهي قادرة تحول في يد السينمائي الحادق إلى وسيلة مطاوعة طوامية القلم في يد الكاتب .

وبعتبر هذا الكتاب أول ما ترجم من الكتب المتخصصة في مجال السينما ، ويسم بطابع أكاديمي يرجع إلى أن مؤلفه استلهم العلم الفيلولوجيا بالسريون . ولكن لا يصعب فهمه على المثقف العادي . وقد ذيل بتعليق لعدد من الصور الفيلمية ، ولبت للمراجع ، ثم فهرس بسماء الأفلام ، وكل من هذه العناصر له قيمته الهلوسية .

غير أن به هذا من الأخطاء الطبعية ليس بالقليل . ومن ناحية الترجمة ، مسافة بعض الجمل واختيار بعض الألفاظ كان في حاجة إلى إعادة النظر . ولكن ما بذل في ترجمته جهد مشكور . واقتاب عموما واحد من الكتب التي كنا في حاجة إليها وما زلنا في حاجة إلى أمثاله - من ناحية المستوى - في دراسة جوانب أخرى من عالم السينما الرحب .

هاشم النحاس

التوليف الروائي : مهمته رواية الأحداث ومعه ، الطولي : يدل على ترتيب الأحداث في سلسلة من المشاهد الزمنية في نظام منطقي يراعى فيه التوليف الزمني . والعكس : ينطبق النظام الزمني لمصلحة لحظة زمنية ذات قوة درامية فائقة ، والمتوازي : يجمع بين حدثين أو أكثر يتقدمان معا ، بإدخال شرايط من كل منهما في سياق الآخر ، بغضد انظار دلالة من مواجهتهما ، دون تكرار بالزمن ، والمتوازي : توليف متوازي مبنى على نوافذ دليقي بين حدثين ، ينتهيان في أغلب الأحوال إلى الالتقاء في نهاية الفيلم .

التوليف الإيديولوجي : ونعني به الربط بين اللقطات التي يرمز إلى نقل وجهة نظر معينة إلى المتفرج ، أو عطفة ، أو فكرة .

1 - أن الالتقاء إلى عمق المجال يتيح أخرجاً « تركيبيا » محل فيه التفتحات داخل الكادر محل تغيير للقطات وحركة آلة التصوير . فهو يسمح بأخراج طولي تدخل فيه الشخصيات أو الأمام أو من الأمام ، وتقرّب أو تباعد من محور الصورة لئلا لايعيقها في كل لحظة . ويسمح ، من وجهة النظر الدرامية ، بمؤثرات طريفة تتواءم مدة أحداث ، أو دخول شخصية أو شيء في المجال ، يضطر كبير ، ينتج عنه مفاجأة قوية للمتفرج . كما يساعد عمق المجال أحيانا في خلق إحساس بالاختراق أو الأسر القاسي .

11 - السينما ليست فنا قائما على الكلمة بل على الصورة ، وما الكلمة فيها إلا وسيلة لتعبير ضمن وسائل أخرى . ولتعتبر الكلمة عنصر تعريف بالشخصيات ، شأنها في ذلك شأن اللباس ولون البشرة والسلوك العام . ويستطيع المخرج أن يلعب بالترادف الممكن بين اللقطات ومضمون الحديث الظاهر في الصورة ، على سبيل من سريز من هذه الأمثلة : في « ف ، ف ، ف » مؤثرات رمزية فائقة الصدى من جهة ، نظير الصوت . ويمكن حذف الكلمة لمصلحة الصورة أو العكس .

12 - ومن الطرق الفريسية للرد الفيلمي : التلون ، الصف ، صفحات من كتب أو دفتر يوميات ، خطاب ، التطبيق ، التولج . بالإضافة إلى الحيل السينمائية مثل : عدم الوضوح ، الإبطاء ، الأسراع ، تشويه الصورة أو الصوت ، القطع ، المزج ، الاختفاء والظهور التدريجين ، التغيير التدريجي في الحداثة المذكورة . وتستخدم هذه الطرق بوجهة نظر ذاتية أو موضوعية والقيمة أو غير الواقعية .

13 - لقد استطاع الإنسان بألة التصوير السينمائية أن يملك لأول مرة أداة قادرة على السيطرة على الزمن ، حيث يسمها أن سرع أو تبطيء أو عكس الأحداث . ولا يطغى ما تمنحنا إياه هذه القدرة من أمكانيات التعبير عن كثير من المسائل العلمية والفنية بشكل فريد .

ويعد الفيلم تاريخ الأحداث بالمعناوين أو اللباس أو نتيجة حادث أو الإبطاء يحدث تاريخي أو اجتماعي . أما اللغة المنطقية بين الأحداث فيعبر عنها بلواقي نتيجة تتساقط أو مزج بين لفتين يبرز فيهما الفارق الزمني بينهما ، أو لحظة رمزية مثل اللفظة الباتروامية الطويلة للسماء مثقلة بالسحب في فيلم « وأرسو الخالدة » التي ترمز إلى السنوات الخمس من الصف الثاني .

ويتخذ الفيلم عدة أنواع خاصة للبناء الزمني للرواية منها : الزمن الحقيقي فتأخذ الأحداث من الوقت ما تأخذه في الواقع ،

المكتبة العربية



المسرح الجديد في الخارج

تأليف عيشيل كورفان

LE THÉÂTRE NOUVEAU A L'ÉTRANGER
MICHEL CORVIN (QUE SAIS-JE)
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

وفي المقدمة يعرض المؤلف الرأى القائل باستعالة جميع
الإنساج المسرحى فى العالم كله تحت بعض الضانوين المتناسبة
والصفاء طابع الجة عليها جميعا ، وسبب هذه الاستعالة
- على حد هذا الرأى - أن الأوضاع السياسية والاقتصادية
والثقافية الأدبية تجعل لكل بلد طابعه المستقل الخاص . ثم
أن الرأى القائل بأن الأعمال المسرحية جديدة لا يستنبه إلا
على معايير شخصية ، فالمصير الحاضر يكتفى باستتلال ما تركه
لنا المسرح الأوروبي فى المشرىيات . فمن السهل مثلا أن نرجع
مسرح الاصفول الى الذهب التيمبرى اللانى أو السذهب
الربالى الفرنسى ، وأن نرجع للمسرح السياسى الى الذهب
الواقعى ، بل الذهب الطبى الروسى والفرنسى .

هذا الكتاب فى بداية النصف الثانى من
سنة ١٩٦٤ عن دار « بريس اونيفرستير دى
فرانس » فى سلسلتها « ماذا اعرف ؟ » التى
ظهر منها نحو ١١٥٠ كتابا من القطع
الصغير . ويقع هذا الكتاب فى ٢٢٦ صفحة ، وقد سبق مؤلفه
ميشيل كورفان أن قدم فى هذه السلسلة كتابا بعنوان المسرح
الجديد فى فرنسا « . والكتاب الذى تقدمه اليسوم لقراء
« المجلة » ينقسم الى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة . ويحاول
المؤلف خلال هذه الصفحات القليلة أن يعرض على القارئ فى
الإطلاع على خصائص المسرح الجديد خارج فرنسا ، دراسة
مركزة كل التركىز القرسى منها الإحاطة أكثر من التصق .

ظهر

ويمكن أن يقال أيضا أن مسرح بيرخت الملحمي ليس إلا استمرارا لمحاولات يسكانور ، ولينا على ذلك فإنه لا يوجد خلق في ميدان الإخراج وأعداد الممثل . وعلى ذلك فليس هناك جديد في المسرح .

ويرد المؤلف على هذين الاعتراضين بأن المشاهد الفرنسي الذي لم يكن يعرف حتى إنشاء « مسرح الاسم » (١) سنة ١٩٤٥ إلا عددا قليلا جدا من المسرحيات الأجنبية المعاصرة ، قد يتصور أن كل بلد قد حبس نفسه في الحدود الضيقة لانتاجه المسرحي دون أي افتتاح على العالم الخارجي . ولكن الواقع يخالف هذا التصور كل المخالفة ، فالتشابه كبير بين المسرحيات حتى في البلاد البعيدة بعضها من بعض بعدما شاعرا .

وبدول المؤلف أن تطور العالم على أثر الحرب العالمية الثانية قد أدى إلى أزمة في التعبير العالي وخلق حيلولة يأس مبالغية حقيقية تعقدت على آداب اللامعقول . وأن تلحق أوروبا في هذا اليأس قد أدى إلى تلوث مسرحها ، وخاصة مسرح أيونسكو وبكت . لقد أعطى هذان الكاتبان للعالم ميولا أصبحت علوما ؛ وعليه فإن مسرح اللامعقول هو أحد الثوابت الراسخة لمرح ما بعد الحرب .

وعلى العكس ، فقد أثارت أزمة التعبير نفسها اهتماما كبيرا بكل المشكلات السياسية والاجتماعية التي اقتضت الحاجة الأول للعالم إلى تعاضد الإنسانية . ولم يعد المكان مركز هذا البحث بل الإنسان نفسه ، وفلسفاته على ذلك فإن المسرح ، هذا الفن الاجتماعي ، قد وجد نفسه في ظل هكأن تعريبا ، بعد الحرب أمام امرين لا ثالث لهما : « أن يكرس نفسه قيموت .. وأما أن يبحث عن كيموت جديد بالتقنيات البنية مما يمتدح عبارات مباشرة أو محجبة . ويتخفف هذا الإنجاز اسم للمذهب الواقعي التقليدي في غالب الأحيان ، واسم المذهب الواقعي الملحمي مع بيرخت .

ومن هنا يبدو أن لكل مسرح قومي ثلاثة ميول : أولا في القرب يوجد مسرح لامتقول نما موازيا لمسرح الطليعة الفرنسي أو مقلدا له . ولثانيا مسرح واقعي يتنقل بالرصيد القومي أو الدولي للمشكلات والقلق ، وأخيرا مسرح تقليدي يتكفى بالانكشاف من الأساطير الشعبية القديمة .

وإن كان الاستمرار حقيقيا بين مسرح ما قبل الحرب وما بعدها ، فإنه لا يوجد بينهما تشابه . وإن كان المذهب الطبيعي لا يزال قائما في الاتحاد السوفييتي وفي إيطاليا وإنجلترا فقد أصبح ، في أحسن الأحوال ، لا يعرف إلا بجهود نتيجة للشر الذي ألقه ، وكذلك المذهب الرمزي ، فقد اتضح معنى مختلفا كل الاختلاف .

وبنكلم المؤلف في الجزء الأول من كتابه عما أخذه المسرح الجديد من مسرح بداية القرن العشرين .

ول الفصل الأول يتحدث من فن التأليف المسرحي والإخراج . فيقول أن كل من كليت وبيوخن وسترنبرج وجويس وكافكا

Le théâtre des Nations

(١)

ويراددلو قد حاولوا بطرق مختلفة أن يصلوا إلى مستوى أعمق للتعبير .. حيث يرى الروين والتراكيب النفسية في قلب الاهتمام . وإن من مواجهة الإنسان بالضعفين الجوهرية : الوقت والكوت ، يولد شعور من الوحدة الكاملة ومن اليأس أمام لامتقولة الوضع الإنساني .

كما أن الحركة التي تهدف إلى تحرير « البلاو » من زخارفه وإخلاء الفضاء المسرحي مما توافسح للناس عليه خطأ ، إنما هي حركة عامة في أوروبا منذ السنوات الأولى للقرن العشرين . ويعتبر المخرجان آيبا وكريج أول من رفض الحشود مقسمة المسرح والستارة ، وأول من اقترح مسرحا مصنوعا من الأحجام والمستويات وأنشأ للفنوه قيمته التشكيلية كاملة .

وسجاوز ستانسلافسكي المذهب الطبيعي ببحثه عن الأمولي وعيش المسرح السوفييتي اليوم على هذا المفهوم . وكى نتجت بالتقدم الذي حدث في السنوات الأخيرة في الاتحاد السوفييتي بكلى أن نقارن بين هاتين المذاهب : « أن الواقعية الاشتراكية هي منهاج فني . ومبدأها الأساسي هو التقديم الحقيقي والتاريخي للملوس للواقع في تطوره الثوري ولعلم وإجاباتها بوية الجماهير » و « أن كل وسائل إيصال العمل - أيا كان - وجعله مطبوعا ومقبولا هي وسائل لتحقيق اشتراكي . أن كل الماهم وكل وسائل التعبير المستخدمة في الفن ، إذا كانت متعة وموضوع العمل نفسه ، فإنه يمكن اعتبارها جزءا من الواقعية الاشتراكية » .

والفترة الأولى هي تعريف دائرة المعارف السوفيتية ، في حين في الفترة الثانية منقولة من توستونجوف مطرح مسرح بوشنكوف . على فلم بذاته لا يحتفظ أحدهما بالآخر .

ويرد ستانسلافسكي أن « يصح كل امكانيات المشكل النفسية والجسمانية في خدمة مقاصد المؤلف المسرحي » ، وقد نجح في إقناع المخرجين المسرحيين في أنحاء العالم - ما هذا انتجنترا إلى حد ما - بوجهة نظره . وأصبحت له مدرسة في الولايات المتحدة الأمريكية .

ويتنقل ميشيل كورفان بعد ذلك إلى مطرح مسرحي لأن هو ميرهولد أتوني سنة ١٩٤٢ والذي قال : « أن أشاهد لإنسي لحظة واحدة أن أمامه مثلا يلعب دوره » .

لقد أراد ميرهولد أن يلقى خشية المسرح والكيبوك والباس والمثلين والتشبيه : أنه يريد أن يترك التمثيل مكانه لنشيل حر يؤديه هواة يرتجلون وفق سيناريوهات مرتجلة ، إنما ثورة أكتوبر قسرية ، الثورة التي تتسلسل بالمسرح إلى الشيوعية .

أما المخرج يسكانور ، فقد غادر ألمانيا النازية وعمل بمدرسا للفن المسرحي في الولايات المتحدة . وبعد الحسرب عاد إلى ألمانيا الغربية وتنقل بين منهايا حوالي عشر سنوات وأخرج في سنة ١٩٥٥ « الحرب والسلام » على أحد مسارح برلين . ولغت النظر بالقيادة التحتية وإماتته لشعبة المسرح الزائد ولي سنة ١٩٦٢ عين مديرا لمسرح « أم كورفود ستندام » في برلين .

والعقل الذي غالباً ما حاك بها ليشيان أن التجديد لا يدمر
الا أن انضمام عميق بين فن الكاتب المسرحي والوسائط
المرئية « وسمة المسرح الجديد هي توافق الشكل والمحتوى.
أن هدف المسرح النظيمي هو النزول إلى أعمال الكائن ونقل
البادئ الجهرية مثل الوحدة والعزلة والوقت ، وقد انتخب
في نهاية الذي لا يمكن تحطيه ، وبينه المؤلف أفراد إلى أنه
أن يمتي في كتابه الإثلايين العظيمين الذين يلبون المطالب
الاجتماعية للمسرح في الوقت الحاضر .



وفي الفصل الثاني الذي يحتل فيه المؤلف « الاشتغال
المختلف للمسرح الجديد » ويتكلم فيه عن « المسرح الشعري »
نرى أن الطلب الأول للشعر هو منع كل تمييز بين الشكل
والموضوع ، في حين نجد أن الشعر عند البيوت وفراي مثلاً
يقتطع طابع الضرورة أو يكون خليطاً بحيث تظل الفكرة والقصة
مرتبتين .

ويقول لوركا المؤلف المسرحي الإسباني : « أن المسرح الحي
هو المسرح الشعري الذي يلعب الجانب الأكبر من الجمهور .
وهو إلى جانب ذلك مسرح زمني والذي يسير على إيقاع
عصره .. أن المسرح يحتاج إلى أن يكون للشخصيات التي
تدفع على خشيته حلة الشعر ويظهرون في الوقت نفسه
عظمة ونهم » .

ويصير المسرحيات ذاتي - إعلان خليطاً من المصنوعة
والطبيعية والبرقية وهي تقدم صورة مشوهة للواقع .
و عندما يختصص كل الخطأ . أن نزاع الشعر مع أنفسهم
... مع سحر الصبح .

وعول المؤلف أن لوركا هو إحدى دعائم هذا المسرح ،
وهو تسمى إلى مسرح ما قبل الحرب . وقد أعدته القوافي
التي لا تترك في سنة ١٩٢٦ . أن الشعر عند لوركا ليس
خليطاً جذبية بالتسجيل وعصرنا من عناصر اللون العلي . ولكنه
لحم المشاعر ودعماً . ولا شك أن ديكور وملابس وقطع ولده
أبطال لوركا مربية أريطيا وليفا بالواقع الأندلسي ، أن لوركا
لا يفتأ أبداً عند حد المشاكل السياسية والاجتماعية بل يربط
شؤونه إلى ما وراء الطبيعة . وهكذا نرى أن أسطورة الذهب
المتسجل موجودة داخل مؤلفات لوركا .

أما البرني فقد تعمق أكثر من لوركا في الفكر الشعري
وانضم إلى الماركسية وبدأ يؤلف للمسرح منذ سنة ١٩٣١ .
أن الوقت هو الذي ينتصر عند هذا الكاتب المسرحي الإسباني .

وفي قائمة الشعر الرمزي يضع المؤلف تاسعاً البيوت الذي
بدأ يؤلف للمسرح منذ سنة ١٩٢٢ ، وفراي الذي ألف أولى
مسرحياته في سنة ١٩٤٦ . ويلجأ هذا الكاتب المسرحي إلى
سلسلة من التجارب والتجارب التكسيرية التي تطلق جواً
من اللعنة والعجب والانس الشعرى .

أن ما يعيشه عند فراي هو كل ما يدخل خشيته المسرح .
أن الرياح ورطوبة الهواء والحيوانات والظفر والشجرة هي
قريبة من المشاهد قرب الشخصيات ألقبها منه . لذلك نرى
فراي يعطي لمعد كبير من تمثيلاته العنوان الفرعي « هزليات

أن رفيع بيكاتور في التأثير على الجميع المعاصر وفي جعله
يشعر بنفسه ، دفعته إلى إدخال أجراً الابتكارات التقنية للمسرح
والتي التفتدة بشكل مسرحي جديد هو « المسرح اللحبي » الذي
أخذته برخت عنه وأضاف إليه من عنده . ويقول بيكاتور أنه
من المستحيل الهروب من التاريخ . وقد نزل إلى الأجيال
الحالية والقيمة أشد تأثيراً وأقوى مما كانت عليه قبله .

وبعدنا كورفان بعد ذلك عن المسرح التعبيري ويقول أنه
على الرغم من أنه لم يعرف مخرج ألمانيا وأوروبا الوسطى
إلا نادراً ، فقد كان له أثره على مسرح اليوم .

وفي هذا المسرح نحل الانماط محل الشخصيات وسند
المثالية مظهر الأخلاقية . أن المسرح التعبيري هو مسرح
الصبر والصف الذي يحاول خلال عالم اليوم المتحضر زيفا
أن يعظم رموز « الإنسان القديم » . لسوف يتأثر برخت
بهذه التعبيرية في مسرحيته « غاية الفن » وكان تأثير التعبيريه
الكبير في الأراج وإستخدام الحيل المسرحية .

وفي الفصل الثاني من الجزء الأول من الكتاب يعرض المؤلف
لتركيب المسرحي واللبث من الجمهور .

لقد بذلت قبل الحرب العالمية عدة محاولات لتغيير شكل
المسرح التقليدي ، وعصره وبنهار في ألمانيا مسرحاً على
شكل جديد . وفي الاتحاد السوفيتي التي ميرهوفا السارة
والكواكيب ولم يفتش لظهور الضوء الكشافة . وفيه يغيره
في طريق التحضر إلى أقصى الحدود . ولكن الطلب هذه المحاولات
لم تفلح على مدى واسع .

ولما كان الجمهور محك كل تجربة ، فقد حاول التجديدون
حرفاً من اقتراض جمهور المسرح الإصطناعي على مسرحهم . أن
يبحثوا عن جمهور جديد . ولكن معظم هذه المحاولات نجحت
أدراج الرياح . غير أن محاولات أخرى أثبتت وبذكر المؤلف
منها المحاولة التي قام بها المسرح الشعبي الفنلندي الذي قدم
« برايس » ليطندود ، ومحاولتين أو ثلاث محاولات أخرى قام
بواحدة منها ف. ج. لوركا الإسباني . غير أن نجاح هذه
التجارب أو المحاولات لم يدم طويلاً ، لأنها كانت مربية بشكل
الجمهور والنظام السياسي الذي عاشت فيه .

وفي الاتحاد السوفيتي ابتكرت في حوالي سنة ١٩٢٠ ،
طريقة جديدة لاجتذاب الجمهور ، فبدأ من أن يقدم له مشهد
فانه يكتف بتثليته ويدخل في اللعبة المسرحية . ولكن هذا
المسرح أخذ يفسد بعد سنة ١٩٢٨ ، نتيجة لتطورالسيكولوجية
الاجتماعية ، لأنه كان في حاجة إلى حماس شديد أو إلى هدف
وعما شعوران يلزمان في الصادة الانقلابات الباريدية . وفي
المانيا بعد سنة ١٩٢٤ أشهد مسرح يشترك الجمهور فيه
بالتمثيل وبوجه الاسئلة للممثلين واستجوابهم والظن على
المسرحية ، تماماً كما كان يحدث في عصر أريستوفان ... أنه
المسرح الحر . وإليه ترجع تمثيلية برخت العبدية . غير
أن تولي هنر الحكم وضع حدا لهذه التجربة .

ويخصص المؤلف الجزء الثاني من كتابه للفن المسرحي
الجديد ، وفي فصله الأول يعرض وجهة المسرح الجديد وتنوعه
فيقول : « أن وفرة المحاولات المسرحية التي بذلت في العشرينيات

المواسم « كي يؤكد ارادته في انشراك الانسان في قوى الطبيعة وفي اول هذه القوى : الحياة والحب . ويقول كوفمان ان هذا المسرح التمثيلي في طرقة الى التزاول .

وتعرف في الفصل الثالث ان للمسرح الساخر عالمه ووسائله التي تعود الى اينيوسكو وديكت وداموف ، والتي جعلت من باريس ابتداء من سنة ١٩٥٣ العاصمة الماركسية للامعقول . فيالسخرية والتعريف والتزج بين الفكاهة والواقع ، يعبر المسرح عن الوضع المتألم للانسان ، ويوجد في السوفيت نفسه وظيفته التحريرية التي يجب ان يخلدها على انها وظيفة عملية او فكرية .



وأول من ايدع هذا المسرح ، اي المسرح الساخر ، كتابي هما : ميهورا الاسباني وجوزيفوفيتش البولندي . ويساني بعدها في إنجلترا هيو بنتر الذي يمزج المصطنع بالفصح ويأثر على وجه الخصوص بيكت ، ون. هـ. سميثسون الذي يمتاز بقوة ابتكار لا ينضب ميمتها تجعل منه الوارث المباشر لتكاروله ومؤلف المرحيات الفلسفية .

وينسأل المؤلف بعد ذلك الى الولايات المتحدة ، فيجد انها لا تعرف الا المسرح الواقعي او النفسي الذي غالباً ما يدخل ضمن التحليل النفسي . ونحن نعلم ان كتاب المسرح الجديد نفس العلاج الذي يقدمه زلاطهم الانجليز والفرنسيون للمسرح والموقف الدرامي ، فاتهم بكونهم اما الى معضيد للعدنية واما الى بعض المشكلات الاخلاقية . غير ان فكر الانعقول بدأت منذ قليل تفلو الفكرة الجديدة .

وبدتر المؤلف على رس حاجه كتاب المسرح الجديد : ك. كويت ، وج. جليو ، وا. جليو . غير ان الامعقول الاميريكي لم يصل بعد في عمقه وفي ماله الى ما وصل اليه الانعقول الاوروبي .

ويقول المؤلف عن الكتاب الاثنان انهم شعروا في لحهم وفي قلوبهم بالامعقول والسخرية ، فهم ليسوا في حاجة الى معلوما في شكل فني جديد . لذا كان مسرحهم في اول الامر صحيحه اهام ولورة غير عنها في الشكل الواقعي للتشكيلات التي تقدم مشكلة او التشكيلات المصيرية . وكان و. بورشر اول مؤلف من هذا النوع في ألمانيا ، من تلاء هـ. مير ، وودتر ، وب. دوريس ، وه. كيهارت وغيرهم . ولانك ان المسرح الجديد يتطور باستمرار في ألمانيا متخذاً الشكل الذي يتناسب مع امعته في التشاؤل .

ويعرض المؤلف في الفصل الخامس للمسرح الرمزي الذي يحاول عرض تناقضات خلال فضاء مصطنعة او غير عادية ، ولكنها معالجة الاجزاء ومتدرجة . وهو مسرح اخلاقي يقدم عظمه ويعطي درساً وخير مؤلفيه : فريش ودورنمات السويسريان . ان مشكلة الاول : السؤلية ، ومشكلة الثاني : الضفك والتكثير . ان فريش يعارض استبعاد الانسان في عالم من صنعه . ان الحياة والحرية هما في تمكنا من ان نقول «لا» ان نرفض القالب والحدود التي تفرض علينا من الخارج . ولكن فريش لا يجب حلا لهذا الاستبعاد .

اما دورنمات فانه يعبر بالرموز ولكن رموزه اكثر تجريداً من رموز فريش . انه يصور جين الإنسانية وضعفها في هزلياته التي هي اقرب الى الناس . انها مسألة الانسان وضعفه ، ضعفه امام المال . وعلى آية حال فان هذا المسرح الرمزي ليس مسرحاً يراود فيه اثبات احدي النظريات .

وفي الفصل الخامس يبعثنا المؤلف عن المسرح الواقعي والمسرح السيلي . ان هدف هذا المسرح هو حث المشاهد على التفكير اكثر من حته على النظر . ولا يختلف هذا المسرح عن المسرح الرمزي الا في اهدافه ، اما وسائلهما فهي واحدة او قد تكون كذلك ، وعلى اي حال ، فليس من السهل على المسرح ان يكون واقعيًا وجدياً في وقت مما .

ويستعرض المؤلف بعد ذلك المسرح الواقعي في الانحسار السوفيتي الذي يرى انه اقرب الى المسرح الطبيعي لانه يجب الا نخلط بين نهضة الاخراج ونهضة المسرح . ويصوري المؤلف لاشهر كتاب المسرح السوفيتي ولسرحياتهم ، ولكن بسرعة لا تأسفنا على الخلل به ، اذ انه يذكر أسماء مؤلفين ومسرحيات دون ان يعلق عليها بما فيه الكفاية .

وفي الولايات المتحدة ، نجد المؤلف يستد زعامة النايف المسرحي الواقعي الى اوائل الذي يريد ان يثبت في مسرحياته « ان جهنم موجودة في داخلنا » . ان هذا الانتقال من الواقعية الى «الرمز» ومن الرمزية الى الواقعية ومن السكوي الى الحداثة الى المثالية المتألمة وبالضبط هو - على حد راي المؤلف - طابع المسرح الامريكي المعاصر .

اما عندنا ، فليس فان ضعف الفرد مينايفي ياتي اكثر منه تاريخي . وشاؤل على المؤلف هو تشاؤل مصيبي - ان سلمنا ان هناك تشاؤلًا مسيحياً - اكثر منه تشاؤل اجتماعي . ويؤكد على تمسك المسرح الامريكي بالملعب الواقعي .

ويسأل المؤلف بعد ذلك الى إنجلترا ويسأل ان المسرح الانجليزي مسرح نمرود ، وهو يفسل تصوير الاوضاع الحديثة للحياة على تصوير الواقعي . ان المسرح الانجليزي الحديث ليس مسرحاً سياسياً ولا مسرحاً اجتماعياً ولا مسرحاً يرمس اليات نظرية ، ولكنه مسرح الصرخة الصادقة ونمرود النص والفكرية التي حواجز العالم انه مسرح واقعي ، وكليسيما واقعية تسائر عن كتب الواقع الانجليزي والبراجماتي ويعتبر ج. اوسبورن اشهر كتاب المسرح الانجليزي الشديمان الذي ينطق على مسرحه راي ج. رافلز في المسرح : « كي يكون لدينا مسرح شعبي حقيقي ، يجب ان يكون مسرحاً سائراً كل المسيرة للعصر ، مسرحاً معاصراً يعطي للحياة معناها الحقيقي » .

وفي ايرلنده يما المسرح الجديد بمشكلات الكاتب اوكازي الذي عمل على ربط المشكلات التي تعرض لها الايرلنديون من سنة ١٩١٦ وسنة ١٩٢٢ - اذ غاية في الوطني والعدائي . وسوحي معظم مشكلاته الاجدات الى وصف في بلد هذه العصر العرجي من تاريخها . ان اوكازي يرفض البطولة الرومانتيكية . ان أبطاله العظمى هم صفار التاني في ديلن شعبان هذه البطولة .

والفنية ممكنة وضروية على شرط أن تسودها الإرادة المتخذه للمخرج أو للفرقة . لم يعد الرقص أو الغناء كافيين ليكسونا ما يعرف « بكلمة الرقص » ولكن لابد من المصاحبة « الديكور » والسود « الملبس » أن كل التنظيم التقليدي للجمهور وكسل المفهوم التقليدي للعلاقات للجمهور بالعمل قد أتهار وأصبحت هناك مفاهيم جديدة لكل هذه العناصر .



وفي الجزء الثالث يتحدث المؤلف عن الشروط الجسمانية لتمثيل المسرحي ، ويخصص الفصل الأول من هذا الجسد للأخراج والديكور والملابس والإضاءة وتكوين الممثل . أن تطور الإخراج في العالم لا يسير في نفس الاتجاه . ولكن هناك طابع عام للأخراج الحديث وهو خروجه عن الأخراج التقليدي واستعماله لكل الوسائل التقنية الممكنة التي تساعد على تفسير فكرة المسرحية وتوجيهها إلى ذهن الجمهور . وقد وصل أحد المخرجين البولنديين وهو ج. جرونوسكي إلى حد توسيع المسرح بأن جعل القاعة كلها ميدان الفعلة الدرامية . أن مفاهيم المسرح الجديد يريدون أن يعولوا التمسك من السلبية إلى الإيجابية . لقد ذهب بعض المخرجين الأمريكيين إلى حد إشراك الجمهور في المسرحية فسطعوا المسرح بدلاً من أن يظهروه

أما الدكور فنقوم على بناء الفضاء بالسود أولاً . ومن شأن هذا السود أن يزيل الممثلين وينتج التأثير الذي يصاحب الصورة الغريبة من عظمة الكاميرا في السينما ويحل محل ذلك الدور الذي يلعبه الجمهور . أن السود قد يصبح في بعض الأحوال أحد عناصر المسرحية للفتنة على قدم المساواة مع النص والممثل . ولكن ساسلاكسكي يريد من الممثل ألا ينسى أبداً أن يظل ممثلاً على خشبة المسرح .

وفي الفصل الثالث والأخير من هذا الجزء يستعرض المؤلف المسرح الشعبي والبحت عن الجمهور . ويقول أن الفن المعاصر من تصوير ونحت وقصة ومسرح ، لم يجد بعد جمهوره . ويشرح أن أوروبا الشمالية والوسطى وخاصة ألمانيا الشرقية والغربية هي جنات المسرح . وجب الروس والبولنديين للمسرح هو حب يفرط به لكل ولطيف إلى حد الطيغال . أما في الولايات المتحدة وإنجلترا ، فإن الإقبال عليه ضعيف نسبياً نتيجة لانتشار التلفزيون والسينما له .

ويعتزم المؤلف كتابه قوله أن المسرح دخل عهد الاحترام والدفعة . ولا كان يسوا من رسل المصافة ، فإنه لا يستطيع أن يتوجه إلى جمهور الملاحين والمعال إلا أن عدل عن ذلك التعقيد الذي لا يعقل به إلا التخيخ المتخلة من المشاهدين . فلا بد إذن للمسرح التقليدي أن يستمر في نشاطه مجسداً وسائله ليرضي الطيفات الشعبية التي تعجز في كثير من الأحيان عن إدراك القرى الذي يهدف إليه المؤلفون الطليحيون .

وقد صرح أوكازي : « أنه شسوي في السيلية » وعقلى في الدين » وهو يكافح في تمثيلياته قوى الظلم والظفان . وفي رايه « أن المسرح يجب أن يأخذ العالم كله بين ذراعيه منحنه والفتيان ورفصاته وجنازاته بمولده وموته . أن كل هذا ملكنا ولكل هذا معناه » ويترتب مسرح ب. بهان من مسرح أوكازي بمراته وبأحكامه الصحيحة . وهو على أي حال يعادي الأرهاف والإرهابين ويؤكده في إحدى مسرحياته أن القابة لا تبرر الوسيلة .



وفي ألمانيا يتزعم حركة المسرح الجديد ب. برخت المؤلود سنة ١٨٩٨ والمتولى سنة ١٩٥٦ . ويؤلف برخت كولي مسرحياته في سنة ١٩١٨ واسمها « بال » ولكنها لا تقدم على المسرح إلا في سنة ١٩٢٦ . وحتى رحيله إلى القلي في سنة ١٩٣٢ كتب « طيول الليل » في سنة ١٩٢٠ . وهي أول مسرحية متسلسله له ، وكان ذلك في سنة ١٩٢٢ . و « في غابة الغن » في سنة ١٩٢٢ . . وعندما يستولي هتلر على الحكم يتربخ برخت وطنه ويذهب إلى الدانمارك وفلنلدة وسويسرا وبريس وتسنم والى الولايات المتحدة حيث يستقر .

وفي سنة ١٩٢٧ يتربخ برخت الولايات المتحدة ويعيش في برلين الشرقية حيث يعمل مخرجاً في ثلاثة مسارح برلينية . . ولكن عمله الجديد لا يحول بينه وبين التأليف للمسرح . وليربح مدة مؤلفات نظرية عن المسرح ، وله مدرسة في التأليف المسرحي والأخراج يدين لها اليوم عدد كبير جداً من مؤلفي المسرح ومخرجيه الطليحين . أن مسرح برخت طرح سبيلاً وتغير الصوصاد في وقت معاً . أن في التأليف المسرحي عند هذا الفنان من وحى . فهو يريد من المشاهد أن يظل هناك ولا يتدمج في قصة المسرحية بحيث ينسى لغايته . أن عقده المسرحية المتشقة تشترك كلها في قصة واحدة ألا وهي قصة الرمزية . فلقدقه معنيان : معنى مباشر هو معنى التراما ومعنى آخر مختلف ، وهو حاسة الفقد التي يجب على المشاهد أن يفرها ويكمل برخت على مصابة الذين يتابعون مسرحياته بمختلف الوسائل .

ويهدف برخت من مسرحياته إلى نوع جديد من الطلائف الإنسانية . أنه يريد أن يحل العدالة والصفادة محل القوة والتمنى اللذين يحكمان العلاقة بين الناس .

فالإنسان هو مركز المفهوم المعظم عند برخت ، وما يريد برخت هو أنشأ فعال مع الجماهير . أن دولس برخت تيدو أكثر أخلاقية منها اجتماعية . فهو يريد أن يصل بالعام إلى الأزمن الذي يصبح فيه الإنسان صديق الإنسان .

وفي الفصل السادس والأخير من هذا الجزء من الكتاب يتكلم المؤلف عن المسرح الكلي فيقول : حين يراد لعمل أن يصل بكليته إلى عقل المشاهد ، تصبح جميع الوسائل المسرحية

هيمنجواي

تأليف ستيفارت ساندerson

HEMINGWAY

By : Stewart Sanderson
Oliver and Boyd 1963

• تعلم الدنيا أُناسَ جِيسا ، ولكن العديدين
منهم يخرجون بعد ذلك القويا ، في أوضاع الهزيمة .
فريدريك هنري في « رومانيا للسلح »

فهم ما أنجزه هيمنجواي في عالم الرواية دون أدراك للفترة
الصعبة التي عاشرها في حياته ، بما في ذلك طبيعته هذه
الكثرة من انطالات نفسية على جيلين عاصرا حربين عالميتين
وخرجاً منهما إلى أوضاع ليست مبررة تماماً ، فقد الزاير أقيم
التي توافع الناس عليها من قديم ، كذلك فقد احترت معاني
الوجود والحياة في صر مضطرب تسيطر عليه إشباح العرب
والصنفا ، وقد نظر هيمنجواي إلى هذا العالم برؤية الخاصة
التي جعلتها التجربة ، وكان فيها رداء مخلصاً كمثل
الإحلاس .

تكن أن نرى التشابه لم نجد - مع هذا - أي فترة تفلت منها
إلى أنجح هيمنجواي - فخرج أن قصصه القصيرة التي نشرها
في مجلد حياته الأولى قد أتلعت بموضوعات الإحباط الجنسي
والقلق والاكتئاب ، وفي أن هذه الأشياء ، لم توجد تصوير
البشر في حد ذاتها ، أو لتابع ، باستمالة للكائن من قيود
عالم معاد بلاسياس . أيا لم تكن في الواقع إلا انعكاساً
لأحاسيس نفس حساسة آثارها قسوة الحياة وقبحها القاهره .
كذلك فإن نفس هذه الإعتمادات الأولية قد صارت مادة يتناولها
هيمنجواي بالتصوير والتعديل طوال حياته الأدبية وهو يحاول
استكشاف مدلولاتها وأسبابها في واقعته المحيطة به - فابطل
عند هيمنجواي هو إنسان واع بان الحياة قد أصبحت - دون
خطأ من جانب - شيئاً مغالطاً لا كان يتوقفه أو يامل فيه .
غير أن العمل في نشر هيمنجواي لم يكن أبداً في معارضة التنكر
للحياة ، بل كان استخفافاً لمعاني التسجاعة والثواب وطبيعة
الكلب التي تمكن الجمل - رغم الفسوف الواقعة عليه - من
أن يحاز طريقه في الحياة بامانة ، وأن يسمو في القاصم
بروح متكاملة وأن يخرج من الأزمة بقل الضعاري .

وهذه الروح الرواقسية التي تميز بطل هيمنجواي ، والتي
تجسده يصارع قدره في عالم يهزم عليه الآلام والفتن
والقسوة . أنها تبطل من هيمنجواي كائناً أخلاقياً - غير أن
هيمنجواي لم يكن واعظاً أو مبشراً ، بل كان فناناً يلهم أن الفن
لتلجح لا تعزيع ، وأن الفنان يستطيع أن يتغل برؤياه للفكر
على كامل وجه حين يقصد في القول ، وحين يخلد نفسه بقبوله

صوت

الطبعة الأولى من هذا الكتاب في صيف
عام ١٩٦١ . أي قبل وفاة . درست
هيمنجواي . في الثاني من شهر يونيو . وقد
استهل الكاتب الطبعة الثانية التي صمدت
في العام التالي بكلمة أشار فيها إلى أن هيمنجواي قد خلفه
وراءه إنتاجاً كبيراً ما زال قيد النشر ، وإلى أن التحق الابن
لم يشهد - منذ صدور كتابه هذا - أي محاولات نقدية جادة
لتحليل هيمنجواي التي تشرت في حياته ، وبالتالي فقد أوضح
أنه لم يمر إلا بتدليلات طفيفة في الكتاب مما يتلامم والظروف
التي نشأت عن وفاة الروائي العظيم .

والكتاب يعد في الحقيقة دراسة مصدرة لإنتاج هيمنجواي
الأدبي في علاقته الوثيقة بظروف حياته الزاخرة بالأحداث ،
وفي تطوره من زاوية الكفاية الفنية . وأبرز ما في هذه
الدراسة هو التزام المؤلف بالتقيرة الكلية التي ترى إنتاج
هيمنجواي كلاً متكاملأ تابها من فلسفة مصدرة ومولف فكسرى
واحد يحترم أعماله الأدبية كلها ويحمل منها حلااب متناوبة
في سلسلة واحدة . وبهذا المنهج استطاع المؤلف أن يخلص
في مجموعته النص القصير إلى سرها هيمنجواي في حد
حياهه الأدبية ملامح البطل عدد ٥٥٠ - في رأيي - مع
اللامح فيها بلا ذلك من روايات ، مسجلاً ماقرأ عليها من تعديل
وتغيير يتماشى مع التصوُّج الكبري الذي صاحب تطور الروائي
الكبير في مختلف مراحل حياته .

وقد رأى الكاتب لزماً عليه أن يدافع في مستهل الكتاب
عن استحقاق هيمنجواي لجائزة نوبل التي نالها عام ١٩٥٤
فقد كان الزمى السائد إذ ذاك معارفا لهذا الحدث على أساس
أن « النزعة القتالية » التي تشترطها المؤسسة العالمية في
الكاتب المستحق للجائزة ، لم تكن متوفرة في ادب هيمنجواي .
لقد قبل أنذاك أن إنتاج هيمنجواي الذي تصطبغ بموضوعاته
الإنسانية بسمات العنف والقسوة والفتن والكوت ، هو أبعد
ما يكون عن القتالية في الفكر والسلوك .

وربما الكاتب إن سسر ، ألقهم الكلي صاحب تقويم ادب
هيمنجواي قد نشأ من أن الكلي حاولوا الربط بين هيمنجواي
الإنسان والشخصيات رواياته . وربما كان السبب في ذلك
هو أن هيمنجواي لم يكن يكتب شيئاً إلا إذا كان يعرفه تمام
المصرفة عن طريق الخبرة والممارسة الشخصية . لقد كانت
حياته مليمة بالوأن النشاطات المختلفة ، من صيد وكفى وقتال
ومناجات للاصبايات الجنسية في الحرب والصلم على السواء .
ومن ثم فقد صار شخصية أسطورية يسمى الكلي إلى اجلاله
معانيها في سطور كتاباته المتعمدة . وألحق أنه من المستحيل

صائمة تحول بينه وبين الإفراط في التعبير المكثف المشحون بالاعمال .

ويخصص المؤلف فصلا كاملا بعنوان « سنوات التشكيل » تتبع السنوات الفخس والثرين التي من حياة هيمنجواي . وهي التي ساهمت في صياغة رؤاه الفنية . فقد ولد هيمنجواي في العادي والعشرين من شهر يوليو عام ١٨٩٦ م - أوكد بارك - بولاية النيسوي وترعرع في مجتمع محافظ يتصف بمصالح الطيبة الوسطى . وقد جمع منزل الأسرة متناقضات كثيرة . فقد كان أبوه طبيباً جم الانشاء سواء في مهنة او في معارسته لصوت الرياضة المخطلة . بينما كانت امه مثنية موهوبة شديدة التدين . وقد أدى اختلاف المتأثرين بين الابوين الى توزيع اهتمامات الطفل فاختار عن ابيه جهة فهدى اسمك والطير ومن امه دراستها بالتحف على آلة الكنتيلو . وفي الطلوع كان الصبي ارنتست يصفق اباه الى ميتشجان ويشاركه الرياضة وقيادة الخرفي من الهند . مما أدى الى احتكاكه لأول مرة في حياته ببعض طوائف الحياة من حوله .

اما في المدرسة فقد بدأ إقراؤه في كافة النواحي العلمية والفنية والرياضية . وشاركه في تحرير مجلة المدرسة الأدبية . غير ان الخلافات العنيفة بما كان صاحبها من الزان اتوترت الانفعال قد تركت الرجا على الصبي في ذلك الزمان . الامر الذي كان يصدده مراراً الى الفراق من منزل والديه . الى مختلف الاعمال . وفدراهم فربما لرب وعده استمر في كمالها حين دخلت الولايات المتحدة الحرب العالمية الاولى عام ١٩١٧ م فحضر اسمه في سجل الطوعين من قبل امه . لكنه لم يصب في حين في إحدى حملات بلاده . رتبة . حتى سته وسى بعض امه . لم انه استطاع في غير تمام ان يحصل على وظيفة معمر في جريدة « نيمب كاتاس » . فثار المثلز للاضطلاع بعمله الجديد .

وقد تعلم هيمنجواي الكثير في هذه التجربة التي عهدت اليه منطقة اخبار العوائد والجرائم . تعلم الكتابة البليغة القوية الواضحة السريعة وهو يمتلك بين المستفيقيات والقلم الشريعة . واحتك في هذا المحيط الجديد بكتاب الرواية من الناشئين وعلى الاخص بليون موز الذي تعلم منه اسرار الكتابة الموضوعية بأسلوب شيق بعيد عن الخرق .

وفي ربيع عام ١٩١٨ تطوع كسائق لفرات الصليب الاحمر في الجبهة الإيطالية . وابتكر الى ميلانو بالقطر في شهر مايو من نفس العام . واصطدم في القور بتجربة فاسية كان عليه فيها ان يجمع اشلاء القتلى والتجريح التي تاترت اثر انفجار مخزن للذخيرة . وقد فرت له هذه التجربة دراية عميقة بحقيقة الحرب والوقت . وبالشكيات التي راودت جمل هذه الحرب . وبصفات انتحاة والجبن والوحشية والطولة والضياع التي تسها فيمن حوله من نتائج البشرية . وفي اثنان من يوليو . الى قبل اسبوعين من عيد ميلاده التاسع عشر . اصيب بجرح خفيف في ساقه وهو يرضى الجهود الايطاليين في قرية كوسانتا . نقل على اثره الى احد مستشفيات ميلانو . وبعد فصاله دور النقطة . تطوع من جديد في فرقة للنشاة

وخدم على حدود الجبهة النمساوية حتى انتهت الحرب بالهدنة في نوفمبر . وقد ساهمت هذه الفترة المشحونة بالاحداث في تغيير كثير من القيم التي كان يؤمن بها هيمنجواي . كما انها أصبحت فيها بعد صدورها لانظمة تعديد من كتاباته الروالة .

وعاد هيمنجواي الى الولايات المتحدة في يناير عام ١٩١٩ تصدده امال كبيرة في النجاح ككاتب قصص . فسمى الى الحصول على عمل في جريدة وانضم الى اعتباره ان يكتب في ظروف فراقه . ورحل الى تورنتو في شتاء نفس العام حيث أصبح محرراً بجريدة « ستار ويكل » التي اخذ يرأسها أربع سنوات كاملة . واستطاع في هذه الفترة ان يصير العديد من الاساليب الادبية في مجال الكتابة القصصية . واصبح في هذه السنوات صحفياً محترفا يكسب عيشه ويكتب لنفسه بين حين وآخر . وفي خريف عام ١٩٢٠ عاد الى شيكاغو وارتاب بالقطر الابوين وبشخصيات بارزة في ميدان الفقة مثل شيروود اندرسون وغيره .

وتزوج هيمنجواي في سبتمبر من عام ١٩٢١ ودخل الى باريس كمراسل متجول . فقليل سستاد . وهناك استطاع ان يستغرق انما جديدة كان لابد ان تستحق عليه في الولايات المتحدة . فقد ارتبط بجسامة الكتاب الأمريكيين والاوروبيين الذين كانوا يحسبون ان فرنسا لها با . والتي بالكتاب لارنسي جيمس جوس في منزل جيرتود شستين . كذلك ارتبط بعلاقه وثيقة بزوجته باوليه ايام كان في زوج نشأه الادبي . وكان من عوا ساحة من الشعر والقصص القصيرة . ثم كتب معهم . ثم انه اكتشف هذه الفترة من حياته سراد . بالكتابة القوية انتهت وانتقال المثير . الامر الذي لا يشجع لا يفيش في مستقبل حياته الادبية . وتقدمت خلاف ان اربعة اشهر . من انكسار صامرا الى سوسرا واسبانيا والقائسا كما ذهب الى اللسطينية في اواخر عام ١٩٢٢ . ونجح في تغطية كل الاحداث السياسية والاجتماعية التي عاصرت تلك الفترة . بالإضافة الى تزويد الجريدن بمديد من الكتابات ذات الطابع القصصى من مشاهداته في هذه الانصا .

وترى هيمنجواي كتابه الاول « ثلاث قصص وقصر قصائد » عام ١٩٢٣ بينما كان يمدد الثاني الذي حوى بعض الاسكتشات القصصية السريعة . والذي ظهر في فرنسا اول الامر تحت عنوان « في زماننا هذا » عام ١٩٢٤ . وتضمنت هذه الاسكتشات موضوعاتها من احوال الحرب ومصارعة الثيران ومن الاحداث التي عاصرها في حياته القصصية . انها جيمس . وتقدمت من نبع واحد وهو مظاهر العنف في الحياة المعاصرة . فقد كانت بمثابة تعليقات واقعية في مجال المحيط الانساني . واصبحت فيما بعد مادة لكثير من كتاباته يستمد منها مفهوم تنوع من الاغلاق والسلوك يميز الناس في كل غفوة مادية واضاعة مينة .

واستقال هيمنجواي من عمله ايان زيارة قصيرة لتورنتسو في عام ١٩٢٣ اثر خلاف بينه وبين اقسائمن على العمل بالخدمة الصحفية . وعاد الى باريس في صيف عام ١٩٢٤ .

وكانت هذه العودة نقطة البدء في حياته الأدبية التي تفرع فيها للفن الفنى مستمينا بزاد من القصيرة والمعرفة جناه في سنين اعضاء انماضية .

ظهرت الطيبة الأمريكية من . في زماننا هذا . هي الكوبر من عام ١٩٢٤ وضمت الى جانب الاستكشاف التي ظهرت في الطيبة الفرنسية خمس عشرة قصة قصيرة يوجد بينها جمعا صوره عالم واحد يتصف بسماح الآلام والذباب والوحشية . وتقوى الوحدة التي تربط بين هذه القصص عندما نلاحظ ان سبعا منها تتناول بعض الأحداث التي تطرا لبطل واحد هو نيك آدمز . فاذا نظرنا الى هذه القصص في مجموعتها اتضح معناها من حيث كونها قصة واحدة ترتبط أطرافها بنوع من الصلة ، او سلسلة من الأحداث في حياة بطل واحد . ويستطيع المرء ان يلمح نوعا من التناقض بين نيك آدمز وهينجواي ذاته ، وفي الاخير في تلك اللحظات الحافلة التي تعالج ناس القروق والامراض التي احاطت بنشأة الكاتب المبكرة او تجاربه في فترة الحرب . كما ان المرء يستطيع ان يتبين الكثير من ملامح نيك آدمز في شخصيات هينجواي اثنائية مثل فيديوك هنري في . وداعا للسلاح . او دوبرت جوردان في . كن نقي الاجراس . . . ولكن ذلك لا يعني ابدا ان هينجواي هو نيك نفسه . فالخلق يختلف اختلافا كبيرا عن الحياة الحقيقية وان اشتق منها الكثير . ويقول المؤلف في بيانه جامع .

• ان التجربة الشخصية المؤلف ما . والتكسوس والحوادث التي تطرأ له . انما توضع للتصاغة والذخوب والافلاحة انما والاتساع منها في خلال العملية التجهيزية التي تشتمل على نصته . ان كل ما يمكن ان يقال عن هينجواي . وفي في هذا يقول غالبية الكتاب . لياصور الا انماضية به شخصيا وما واه وعرفه .

ان تصوره يلتصق كل الاتصاف بتجربته الخاصة .

ويستطيع المدارس لمجموعة القصص القصيرة هذه ان يبين ملامح البطل عند هينجواي . فنيك آدمز يعاني من الام جسمانية مبرحة ناشئة عن اصابة بالته في ايطاليا ابان الحرب ولكنه ايضا يعاني من الام نفسية تعمق احساسه بالظلم الروحي حين يمر بتجربة صيد السمك وحيدا في منطقة مغفرة من الناس . فيقبل هينجواي يصطل اثارا جراح جسمانية ونفسية على السواء . ويستدل كل ما في طاقته كي يعيش بهذه الجراح فوق الامواج المتلاطمة التي يزعج بها يوم الحياة الماضف .

وفي العام التالي ظهرت رواية هينجواي الاولى . ثم تشرق الشمس ايضا . . وتستمد الشخصيات في هذه القصة اصولها من اناس عاشهم هينجواي بالفعل في مناهي الفلسفة التي من نهر السين . وهي في الجملة تتناول حياة جيل مونباراس الضالع في الضربات من هذا القصر . ويطل القصة جيك بارنز هو صلي امريكي فقد هدرته الجنسية اثر جرح اصابه في سنوات الحرب في الجبهة الايطالية . وتهمم الرواية بمسكلة تكليف مع هذه القصة التي عزله عن محيط الانسواء . انها تصوير لصراع انسان متفرد دون معاون يستمد

في محنته . وتبني الرواية في الاساس على العلاقة الاستايقية بين جيسك بارنز والمليدي برت انشل وهي المرأة التي يبعها دون ما حل في نتيجة لهذا الحب . هذا من جانب . ومن جانب اخر على عدد من العلاقات الدفانية بين الدمى انشل والدمى . وفي هذا الاطار يصور هينجواي حالة الضياع انشى والكامي في ظل اضطراب الروح واحساسها بالفرار القساري في اعقابها . ويستطيع المرء ان يتقصى العديد من التوافقات بين جيك بارنز ونيك آدمز ويخرجهما من انطال هينجواي المخرجين . انه يتحاشى عاطفة الشغاف على الذات . ويتقبل منوع من الادب رقتابعه بوصفها نتاجا لسوء الطالع . ويتأصل وجدا للاستمرار في الحياة رغم الانفصالات التي تلحقها التوتر . ويتشبه صلات النظام مع الوليك الذين عاونا من ذات التجارب القاسية والذين يحاولون التظلم على اوضاعهم الصعبة تحت ستار من السمة المتجمدة . ان جوهر التجربة عند هينجواي انما يكمن في تلك الشجاعة . بلوايتها الاخلاقية والانسانية . التي يتقبل بها الانسان نوابه التي لم يكن له دخل في امائه بها .



ويتبع المؤلف اصول الرواية التالية لهينجواي . وداعا للسلاح . فبعد غيوطها واضعة في قصتين قصيرتين قسمها كايه الاول . في زماننا هذا . . في احدى القصتين يصاب ساد آدمز اصابة بالته في عودته القروي . وفي الاخرى يصور لنا هينجواي علاقة بين جنسي جريح ومعرفة في احد الاستشادات الصغرية .

• من تدنى الخطى ينتج هينجواي « حلاصة روحانية » . كما يدعى المؤلف . ويصور فيها انكسار التي يصاب بها البطل بالجراح الجسمانية والعنيفة معا مما ادى الى اضمحلاله بالجنون والفصله عنه . ومن أبرز عناصر بناء هذه الرواية تلك الأحداث والملاحظات التي يتجدد هدفها في اهدار تطور البطل نحو التنبؤ الفكري والانفصال . ذلك التنبؤ الذي يجعله قادرا على الاستمرار في لعبة الحياة . وذلك في الحقيقة هو الموضوع الاساسي الذي يفتخر افعال هينجواي كلها . وتنتج احدى ظواهر هذا التطور في الصلابة القائمة بين كاريين وفريدريك التي تبدأ في اول الامر نزوة جنسية طارئة ينفذها الانفصال المؤقت وظروف الحرب الصعبة . والتي تتحول في مستهل ملاتو الى علاقة جادة وروابط صغرى . ويتنطق هينجواي الى حد الاعتجال في تصوير التنازعات الدفنة التي تنصهر في قلبه القصص اللذان انفصل تماما من ماضيهما ومستقبلهما واللذان الفت بهما اوضاع الحرب في ظروف شاذة يمزجها انشور الصنف . وذلك في ظل الاستخدام الرديء لمتامر الطبقة من كال دافنة ورياح قارسة ومطر غزير على نحو يواكب مختلف الانفصالات والوجبات التي تبثتها المشاهد الدرامية الخبائية .

ويلاحظ المؤلف ان المرحلة اثنائية من حياة هينجواي الفنية قد اصبحت بمحاولات تجريبية تستهدف استكشاف ابعاد جديدة في مجال الشكل والمضمون على السواء . وتمتد هذه الفترة عبر سبع سنوات تنتهي عام ١٩٣٨ كتب هينجواي

خلالها ، وفاة في فترة ما بعد الكفر ، و - تال افرياليسا
الغضار ، و - ان تملك ولا تملك ، بالإضافة الى تملكه
الوحيد ، الطيور (انعامي) ، ويتخذ الكتاب الاول من مصارعة
الثيران موضوعا له ، بينما يتناول الثاني بعض رحلات قام
بها هيمنجواي للصيد والغص في افريقيا ، وفي هذين الكتابين
يعدنا هيمنجواي بطوح كامل من آرائه ونظرياته الادبية
والفنية ، وقد كتب هيمنجواي نفسه بقلم كتابه ، وفاة في
فترة ما بعد الكفر ، يقول انه يتبره بمثابة ، يدخل فن
مصارعة الثيران في العصر الحديث ومحاولة لتوضيح تلك
الشاهد من التاحين الاجتماعية والعلمية على السواء ،
وينسب جوهر الكتاب في حقيقة الامر على اعتبار مصارعة الثيران
تجربة جمالية ، او مشهدا تراجيديا يظهر فيه النظرة
على النسق الارسطي خلال نوازع الطوف والشفقة ، اما على
المستوى الاخر فان هيمنجواي ييسر في هذا الكتاب اراءه في
الفن ويعرض في عبارة شيقة مهمة بالنسبة للاسلوب غير
الباهر في الكتابة الادبية يقول :

« اذا كان الكتاب التائر على دراية كافية بالموضوع الذي
يكتب منه ، فيمكنه ان يعدل من كتابته بعض الاشياء ، التي
يعرفها ، وسيكون في منظور القارئ ، اذا كان يشعر بهلمه
الاشياء ، اذا كان الكاتب يتصف بالصدق اتكافى في كتابته -
بنفس القوة التي يمكن ان يشعر بها لو ان الكاتب يسطها
مصرحة ، ان الشيء الذي نسمي به حركة ، عند العلم
لا ترجع الا لكونه طائيا على مسطح الماء ، فالمستدار
جزء واحد من لعانية أجزاء ، طوله ايها الكاتب سر
معدل اشياء ، لانه لا يعرفها فهو لا يمسح - هناك فدايا
في كتابته . »

وعلى اثر انتهاء الحرب الاهلية في اسبانيا كان هيمنجواي
يكتب في رواية جديدة يسجل فيها آعياه بهذا البلد وشعبه
ونضاه ، ويخلد فيها اصدقاءه الذين لاقوا حتفهم دفاعا عن
الحرية ، وظهور ، من تدق الاجراس ، في عام ١٩٤٠ وكسلا
على قدرة هيمنجواي في مجال التشكيل ، تلك القدرة التي
اكتسبها من سنوات القدرة السابقة ، فالقصة وان انفسح
نطاق حوادثها وامتدت رقعة سردها ، الا انها تكشف عن قدرة
الكاتب التقنية التي صهرت زمن الرواية في فترة لا تتعدى
سبعين ساعة ، ومكان احدثها في بقعة صغيرة من واد واحد ،
وعند اشخاصها في حلة من رجال العصابات ، ولكن القصة
تغطي حدود الزمان والمكان وعند الاستشخاص تليخ افلافا
واسعة وتقديرا كبيرا لم تخله اي رواية لهيمنجواي من قبل ،
وقد استطاع الكاتب ان يحقق هذا الاستعداد بالفرد في تيار
الكتاب الذي اطلب وهو يعتبر مهمته الضخمة والطرف التي
اقلت عليه القيام بها ، ويتبع التجارب التفاتية السابقة لدى
بيلار وغيرها من افراد جماعات الصبايين ، وبلاطنتا على اعين
الكتاب وذكريات الشخصيات الاخرى في الرواية ، وبهذا نجح
هيمنجواي في توسيع دائرة قصته لتليخ ابعادا تكاد تكون

منعجية في ظاهرها ، وفي اطار هذه الرواية التي تصود عنا
من أعمال البطولة ضد القاذبية ، يعرف هيمنجواي نزاعه
الانسانية الاصلية التي تمجد الإنسان البسيط مهما كان وضعه
الاجتماعي او اعتقاده السياسي ، ويعصور علامات انصراف
والشجاعة والقوة والحب والتسرد التي تزدهج في نفس
الإنسان في فترات التسود الصعبة ، وقد استطاع
هيمنجواي ان يصور كل ذلك نتيجة تحرره من أي التزام
سياسي سبق يمينه من حقائق الحياة ، فاذا كان هيمنجواي
يلتزم بشئ ، فهو حبه للإنسان وتضامنه العميق مع احيائه
النادية والمظلمة ، فليست شخصياته انماها متقولة للشر
او الخير ، بل اناس عاديون يفتل في سجنهم اللون الاسود
باللون الابيض وتبين في تصرفاتهم ارق الكلال والكمسرها
خفوتها ، واذا كانت الرواية ذنابات العديد من الضحايا التي
يتبادل اليساد واليمين النسخة عليها وتهللك لها ، فمرجع
ذلك للتعبيد والذلة اللذين يتناول بهما هيمنجواي المشكلات
السامية والانسانية التي يزرخ بها الكتاب .



وينتهي المؤلف كتابه اللين بصل من رواية هيمنجواي
الاخيرة ، العجز والحر ، التي ظهرت في عام ١٩٥٢ ، ويقول
المؤلف ان هيمنجواي قد كشف في هذه الرواية عن قدرة
تفكيره هائلة جعلته يمزج العديد من المستويات الواقعية
والرمزية ، في عالم السباد ، والرد او بفره من
الغموض والغمية ، قبل المستوى الواقعي او العرفي ، نسم
حدا ، سيد العرف ، وعكاه مراعاة التفرع مع الشبهة
التي تلوها ، فلهذا تبرز التساؤل الذي اثار ، اما على
سواء المؤلف ، في اطار المسواد الرمزية ، فلهذا
دون ما يشك انبعاثه منة الى الإنسان الذي يجاهد الجهاد
الجن .

واذا كان هيمنجواي قد جرب استخدام الرمز في رواياته
السابقة ، فان هذه الرواية تصبه استغرافا متدا في مجال
الرمزية ، وتتمثل الرمز في ارفع الامر لتفسيرات عدة ، الامر
الذي شعر به هيمنجواي نفسه لقال في هذا الصدد :

« لقد حاولت ان اصور عموما حقيقيا وصيبا حقيقيا ،
وبعرا حقيقيا وسمكة حقلية وفروشا حقلية ، فان أصبحت
تصورهم وكنت فيه صادقا بما فيه الكفاية ، لآنهم ان
يوحوا بمدى من الخالي . »

ويتكلم المؤلف بتفسير للكتاب ليقول انه رمز مزدوج عن
طبيعة صراع الإنسان مع الحياة وصراع الفنان مع ذاته ، فاذا
كان باستطاعتنا ان ننسج في الرواية عنا ، الانسانية المأزبة
التي تصارع الحياة وتعمل صليها على كسها ، فذلك بإمكاننا
ان نستنتج منها اما ، الذي نوح هيمنجواي في حياته الابدية
كلها وهو يصارع مادته ويشكلها .

نبيل حلمي

المجلات الغربية

شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

القصة الطويلة والجوائز الأدبية في فرنسا

ARCHIVE

من كتب، وتلقينا تلك « الشعبي » الذي يهتم أول ما يهتم
بمدى حكم الجمهور العام والقدامة على شراء القصة (١) .

ونصور مجلة « المائدة المستديرة » : La Table Ronde
في صحتها الصادر في يناير من هذا العام ذلك النوع من الجدل
العام بين النقاد ولجان الحكيم تصويراً يؤكد لنا هذه الحقيقة ،
فهي تحدث عن قصي : الحالة الوحشة L'Eint Sauvage
للكتاب جورج كونشون George-Conchon التي منحت لواخر
عام ١٩٦٤ جائزة الجونكور Goncourt والثانية : حارس القبور
Jean Blanzat للكتاب آنفان جان بلانزا Le Fauissaire
الذي اشتهر خلال السنوات العشر الأخيرة بفلاسه في النقد
بصحيفة الليجارو الأدبية ، والتي منحت جائزة غيبنا لنفس
الصام .

وكتب المقال في « المائدة المستديرة » أيضا أحد النقاد
المعادين : أندريه تيريف André Thérive ، زميل وصديق
بلانزا ، كما يقول ، ولو أن صداقته هذه لا تمتع من ابتداء
رأيه الفني صراحة فيه ، كما ستري . ويقتل تيريف مولف
التعدي من لجان التحكيم ، مدلا على سخط حكمها بارتضاع

(١) انظر جيتان بيكون : مقدمة في استيعاب الادب ، الجزء
الاول : الادب وظله :

Introduction à une Esthétique de la
Littérature, l'Ecrivain et son ombre Tome I
Introduction

سالت رجل الشارع الباريسي اليوم : هل
تقرأ الشعر ؟ قال لك « لا » - او « نادرا » .
والذا سألته : هل تقرأ المسرح او - هل تقرأ
مسرديات اليوم ؟ رد عليك : « من أن لاخر » .
لكن اذا سألته : وای الاصناف الأدبية تقرأ ؟ أجابك :
Le Roman : القصة الطويلة :

إذا

ان القصة الطويلة هي الإنتاج الأدبي الذي يأتي في مقدمة
الحركة الأدبية في فرنسا اليوم ، يدل على هذا ارتفاع نوع
الإنتاج ونسبة التوزيع واهتمام النقاد بها ، بل ويرجع هذا
قبل كل شيء الى كثرة عدد الجوائز الأدبية المخصصة لها ،
ونسابق الكتاب الى هذه الجوائز لما فيها من كسب مادي كبير
وشهرة قد تسمح لهم بالدخول من باب الطلود الفني . غير أن
منح هذه الجوائز قد أصبح في اواخر العام للتصرم ومدخل
العام الجديد حيث جدل بين اللجان التي تمنحها والنقاد
المحدثين ، ويدخل في إطار هذا الجدل ما تقرأ في الصحف
الأدبية من تهم قد تصل الى حد الجهل ، بل الرشوة ..
والخطيئة - كما يقول الأستاذ جيتسان بيكون ، سيد الحركة
النقدية اليوم - أن الخلاف مرجعه الى نوعين متباينين من
أنواع النقد : أحدهما النقد الاستيعابي الذي يأخذ في اعتباره
أولا الناحية الجمالية الإيجابية - أي عدم تكرار أو نقل ما سبق

سبية بيع قصص أخرى عن الصنمين المذكورين حتى بعد إعلان سيرة التحكيم ، ويقدّر الإصالة الفنية ، وهو فصيل - كما يقول - في هاتين القصتين . هذا بالإضافة إلى اهتمام الصحافة الأدبية كلها بقصص أخرى ، وبوجه خاص قصصة « البحيرة » Le Lac للاديب بورنيكل ، والتي ستتمتع منها نقلا من مجلة « أسبيري » .

الصلة الوحشية l'Etat Sauvage (1) : أقيمت Avil موقف بهيئة اليونسكو ، رجل مثقف ، ومن المؤمنين بالمبادئ العليا في مجتمعنا الحديث ، ومن ضمن مبادئه ، ولعله أهمها ، إيمان عميق بأكمل - بل بضرورة - وجود علاقات إنسانية طيبة بين الأجناس البشرية الثمانية ، دون نظر إلى الجنس أو الجنسية أو اللون - لئلا البشرية ، ويؤدى به إيمانه العميق بهذا الجبا إلى أن يقوم برحلة طويلة إلى إحدى الدول الأفريقية التي حصلت على استقلالها السياسي حديثا بعد أن كانت مستعمرة فرنسية . ويبحث أقيمت بالضرورة في أثناء « فريچاكو » ، تاركا وراءه زوجته الجميلة ، حاملا في جيبه هذا الإيمان الذي لا يتزعزع بضرورة زرع صداقة مثنية بين اللونين الأبيض والأسود - لكن يعاجا أقيمت في المدينة برزجته . لقد سبقته إليها ، وتعرفت على باتريس ذويه أحد وزراء هذه الدولة الأفريقية ، وأصبحت عشيقته . إلى هنا و « لورانس » - هذا هو اسم الزوجة - لا ترجيه في شيء ، حلما كان وجودها مفاجئا له .. لسببها مفاجئا واسب ، و « الصداقة » هكذا يسميها ، صدفه كباقي أهداف التي يتألمها الإنسان في حياته ، لكن ليس الأمر بالمثل كما يظن . وكما قد تعتقد ، أن وجودها هذا مصدر النشأ .. « الصداقة » شيئا .. هناك « دم أبيي » ، « نأروم » ، « وفي كون هذه الصداقة ذات البشر » ، « في » ، « أسود ما يكتسب ليمت الكراهية بين المسكونين » ، هذا أشتت أمر هذا الصنف لدى الطرفين ، فالأوروبيون ، وهم الأقلية ، تم أصبحوا هكذا منذ الاستقلال ، يتعدون في نواديهم ونواديهم ، وسط كلوس الواسع ، من هذه « الخائنة » .. والأفريقيون وهم أصحاب اليد ليسوا أقل ليلا منهم ، لكن فيهم هذا لا ينسحب على لورانس ، بل على وزيرهم .. وتردد كذلك نفس الكلمة يصفونه بها : خائن .. خائن لانه يشقى امرأة يفسدها بحمل في أذيال نيايبها آثار الاستبداد الفرنسي .. ولا بد أن يأتي اليوم الذي يدفع حياله ثمن هذه الخيانة .

لكن أين أقيمت ؟ أنه منصرف إلى القناع من جره القدر إلى صداقة بضرورة قيام صداقة مثنية بين الأبيض والأسود ، لكنه أن كان قد نجح أحيانا فإن نجاحه هذا مؤقت .. فما هو وسط معركة دامية تجرى في شوارع العاصمة ، مقلقة « سوداء » ضد الوزير . ويقتل الوزير ، ويكاد أقيمت أن يلقى به لولا أن أنقذه رجل شرطة . ويمنحهم أقيمت ززوجته ويرحل منه إلى أمر عال من البلاد ، يعمل في جيبته كمية من التراب كاتب إلى عهد قريب لديها خالسا .

يقول تيريف في « القلم المستديرة » : أين الإصالة في هذا ؟ هل في هذا « الوحي العظيم » الذي جعل كونشون

يكتب من استعانة قيام العالَم بين البشر وبسبب اللون ؟ وذلك في وقت ينادي العالم كله بالعصا على الفسقة المتعصبة .. حتى الحكومة الأمريكية ؟ إذا كان المؤلف يريد أن يقول باستعانة هذا القناع : ويريد وضعه في الأساس « الصدية » فانه بهذا يجالئ الكنية الحديثة وعلم الاجتماع كما يمن قارئه المحدثون من العاصم . كيف يسمح أدب لنفسه أن يضرب بمحوه تلك الجهود التي تقوم بها شعوب وحكومات لمجرد « ادعائهم الجسائير » برأي جديد ، وما هو بجديد (وفي جنوب إفريقيا مثل مجسم لهذا) . أما لجنة الحكيم ، فهي لا شك لجنة « عماية » - هكذا يقول تيريف . يستحق جائزة من ينادي بضرورة فشل كل محاولة من شأنها القضاء على التفرة العنصرية ؟ لم ماذا ؟ هل هي مضحكة أم ميكية هذه القصة ؟ وما هذه الممار في الشوارع - وهذه الأزوجة الخائنة التي سرعان ما يخالعها أقيمت تحت أبطه ويسافر بها إلى بلاد غرق علمه بخيانتها ؟ وأهم من كل هذا : ما صفة هذا المؤلف بهيئة اليونسكو لكي يقوم وحده بدور الإصلاح بين الشعوب والقامة علاقات طيبة بين الأجناس ؟ أن يكون فردا وحيدا أمر معناه أن الشعوب نفسها والحكومات والهيئات المالية أنشأه لا وجود لها إلا على الورق . وما من شك في أن قصة « الحالة الوحشية » تنافي الفائق العام والمبادئ العامة وحتى مبدأ نسج خوط قصة حديثة في عصرنا هذا .



حارس .
حال نللا : يحارس الثبور هنا هو الشيطان ، شيطان من نوع خاص .
من حيث إنفس : « يسمح لهم ببقاء هذه الفترة بين واحد واثنتين » .
سعود مره أخرى : إلى حيث كان ، بل يلقى الملك والسياسة والشباب والفرح ، والرجل والراة .. يالن الجميع أن فتيرة الرعد في الليل قد انتهت وأنهم أحباء كالأحياء .. يتعدون ويكثرون ويشربون ويضحكون كثيرهم من الناس . لكن يفسر التامل على وجه كل منهم كلمة ، أو علامة ترجيحها : أنا ميت ، يموت لفترة قصيرة وسعود إلى طاري الأخير . وما هو كل منهم يعود فلما .. يتغلب فجأة من الوجود ، ويرقد حيث كان ، في القبر الذي لا مفر منه .. القبر .

قصة ذات وحي « أسود » - هكذا يقول تيريف ، لكنها ليست جديدة ، فطلعا دوننا الإنجليزي على قصص البعث المؤلف من القبور وظلالا لتشر « السلسلة السوداء » Série Noire منذ أكثر من عشر سنوات حكايات من ذلك الصنف ، لكن إذا كان بلاترا يريد هنا أن يبين لنا الصلة « الواقعية المينافيرفيه » بين الحياء والوب ، وبجسدها في جزاء وحسوه - وإذا كان يريد أن يبين للفاربه أن الحياة الدنيا قصيرة صبيته ، ولذلك يرمق لها بيتين وثلاثين ساعة على سبيل المثال .. ولم لا ، ولم لا ٢٠ مثلا ؟ - أو أن الناس سواسية في ألوف والحساء مهما كان الفرق - كما يقول بلاترا - « في مستوى المعيشة » فإن الانجاء الأدبي والفلسفي منذ الخليقة قد قال بنفس الشيء

.. وما من جديد ، اللهم إلا الأسلوب وتزيين وبناء القصص كقصه .

غير أن تعريف يصيب بالكيفية التي عرض بها بلاتزا نظرية مؤداه أن « خلود الروح » لا يمكن أن يكون حلا لن يكرر في الموت ويضاف اليوم التي يلجأ بها فيه ، ويعجب أيضا بهذه الصيغة التي يشق في الفكر على المحدث الإنسان لأنه متعذر ، وما من شيء في الدنيا إلا ونمود عليه .. بلغصه تعريف أن طريقة العرض في هذا نستطيع الاستعجاب ، لكن الفكرة في ذاتها ، فكرة التعذر على خلود الروح وعلى المتعذر لأنه متعذر ، ليست بالأصلية ، فهي قائمة والقصيدة في الأدب المعاصر .. لدى كاس ، وبالذات لدى سارتر ، ولعل عنوان الكتاب والصمد l'Etre et le Néant دليل كاف على ضعف أصالة الفكرة .. الأمر الذي لم تأخذه في اعتبارها أبسسا لجنة الحكيم المؤلفة .

البجيرة Le Lac (١)

بسمائل نريف : ألم يكن الأجدر بهذه اللجان أن نلخص قصصا جديدا لقصه «البجيرة» لكانها كاميل بورنيكيل Camille Bourniquel ؟ تلك القصص التي غرستها الصنف باليدع ، واعتبرتها النقاد على ثياب ميولهم أجمل القصص الطويلة التي ظهرت منذ فترة ما بعد الحرب .. ؟

إن القائد الصحفي كله يكاد يجمع على أن « البجيرة » بوع جديد ، سواء في مثالبه كصحة : كثر مرمى أدائها التي تتوالى نواياها يكاد القاري ينتقل من إحدى مراحلها حتى يدخل دون أن يشعر في المرحلة التالية ، أهدى من مصداقها .. مع بالمر الأدبي إلى مرسة لا يحد من حريته ، يفر إلى .. في الفترة التي تقع أحداث القصة فيها ، «إيل» القرن ١٩ ، إلى الأماريسيل بروسست ، والتشبيه هنا ، أو المقاربه والتفريغ بين بروسست وبورنيكيل يرجع إلى أن كلا منهما جسم فلسفة الوقت الصانع والوقت المانع ، كل بظرفيه تجسيدا يرفع كليهما إلى مزية التجديد والأصالة (٢) .

تحدث مجلة أسبيري Esprit في عدده الصادر في منتصف ديسمبر الماضي عن « البجيرة » ، والثالث هنا روبر مارنو : Robert Marteau ، أحد زعماء الحركة النقدية في فرنسا ومضمو « جمعية نقد الأدب والفن » .

الشخصية التي تقي القصة هنا هي بطلها - فتاة لها أسماء عدة - أهمها كورين ، كوري ، آريان ، ألغ .. وكذا تعد الأسماء هكذا ؟ يقول الكاتب نفسه لأنها رمز « المرأة - الإنسان » أي إنسان . لكن لابد أن يكون شيء ، ولسبب معين ، وسنرى فيما بعد لماذا ؟ (ولسهولة السرد نجد أن كوري هو الاسم الذي يتكرر أكثر من غيره لتدليل على البطلنة التي هي في الواقع تجسيم لمرأى الأدب) . من هي كوري هذه ؟ أنها المرأة ، فتاة تتحنن طول الوقت عند حافة بجميرة تتشرف في مياهها فترى صورتها لا تتجمل من مياه البجميرة - كما يفضل نارسيس -

le Lac par Camille Bourniquel, éd. du (١)
Seuil, 310 p. 12 F.
A la Recherche du Temps Perdu (20 vol. - أنظر : (٢)
mes) par Marcel Proust é. Gallimard.

الشخصية الأسطورية المعروفة - مرآة عكس لها جمالها ولينها في دنيا الأحباب تنفسها وتعايط وجوها وبسومة تندها - بل لتكون هزة الوصل بين الإنسان والحقيقة : وأولى هذه الحقائق أن الصلة بين المرأة وإنشاء صيلة أصيلة متناصلة في الإبداع السمائي والإبداع الفني : أن كلا منهما يتصف بالسمومة ، سمومة اللحن والسمومة على التوحد : « هكذا !! » وبالرطوبة أيضا !! - (ولهذا لم يكن بطل القصة رجلا) . والرطوبة ، سواء رطوبة الماء أو رطوبة المرأة ، تؤدي مع الزمن إلى الصن - هكذا يرى الكاتب ، والمعن بعيد الرطوبة إلى اللذات ، واللذات لتصل في دائرة موجة البجميرة التي - إذا ألقيت فيها حجرا - تحركت في شكل دائري . والحركة الدائرية تثير في الخيال البحث عن الوقت الصانع ، أو الوقت الصائد سواء سواء ، لأن الموجة الدائرية « حلقة مغلقة » هي الصيغة نفسها ، لكن بانتهاء الحركة الدائرية يعود ينسا الزمن إلى حيث كنا قبل بدء الموجة ، على أن من المفروض أن تأتي موجة دائرية أخرى ، وهكذا .. هذه هي ثلاث كوري على شاطئ البجميرة ، لكن وسط هذه التماثلات الصيغة التي تبدأ بنا من « المرأة » وتنتهي بنسا إلى الوقت الصانع والوقت المانع من خلال تلك اللبيلة - أو أن صبح التعبير عليها « تلك « التوالية » - وسط هذه المماثلات الصيغة وعلى خلاف البجميرة الأثرية « البجميرة » جماع من رجائي - اللحن وأمل الفن والآداب .. دفع للإنسان أو للجمع مختلف طباعه ولا شك - هكذا يرى مارنو - وتسير الحياة كما يعرف كل منا . وما من أحد من هؤلاء التي يسميها بالمر .. على البجميرة ، ولأكثر جرمود لانسنييه « الأدب » .. « خطا باله » نلغى ، وهو شاب مليه بالهوى والحياة ، كان - مع أن كتب « مذكرات في سفاف بجميرة » أو لاله « سيرته » - عن نجاح رواياته من خلال هذا النوع من الأدب التي دها سيات لم تصل الفكر وانعقاد الصائل فوسهم ، لقد كانت كوري تعمل سكرتيرة له قبل أن تدخل إلى مجال البجميرة ، وما هي تقدم لنا عنه هذه الصورة الساخرة : « هذا هو لانسنييه ، وقد أسند ظهره إلى حائط بجميرة ، لعصف الرياح بشعره الجميل ، وينظر آلة السينما لتصوره وتراه المراهقات ليحببن بجماله وشجاعته » . يقول مارنو هنا أن وجود لانسنييه بهذه الصورة يساعد الكاتب على إبراز الفرق الشاسع بين الفكر العميق ، الفيل السامي ، والخاصة الأدبية ، وبينها أفلام المراهقات السطحية .

فل لانسنييه هكذا أعوب إلى سن الستين ، حيث تزوج بالعام الثمانية « إيرينا » كانت إيرينا هذه فيما مضى أخته البجميرة مثل كوري ، ولكن الفن لم يكن متناصلا فيها ولهذا نجدها ترحل إلى جزيرة الأحلام كما ترحل في أفلام المراهقات أيضا - جزيرة كان يصممها آل « وودز » الأثرياء .. ولكنها بعد زواجها بهذا « التائه » تعود على « مركب فارغ » من كل كل شيء .. أي أنها تعود وتجر خلفها - هكذا في خيال المثاقف - لأبال الغيبة . لقد انتهت سماتها المؤلفة - إيرينا ؟ أنها رمز الإنسان الذي لم تتصل ، ولن تتواصل ، غريزة العصال فيه . فتاة قبل الزواج من لانسنييه هذا لكي تناسر معه في دنيا الأحلام الزائلة ، دنيا « السباحة » والسائقين من ذوي العول المغارة ، دنيا المراهقات .. لقد كانت فيما مضى زوجة

في لغة فياضه سهله ، سلسة ، مسووجه كما مسووج موجبات
البحيرة تماما ، شخافة قدر شخافية الماء .

كانت قصة « البحيرة » يمت احاديث طويلة ومسلالات
نفسية متباينة في مختلف الجولات الادبية الاسبوعية ، وحتى
باب الادب في المصحف اليومية ، ويوحي انها من هذا النوع
القصصي - هكذا يقول بير هينري سيمنون الناقد الادبي
لصحيفة « لوموند » اليومية (عدد 14 ديسمبر 1966) -
التي « يرقى النفس في مختلف نواحيها : الفيل والفيلسوف
والقلب . انها ضمن جميع القصص (الطويلة) التي قرأها
متد سنوات ، وادخلت .. الى نفسي شعورا عميقا باللفة » ..

ويقول سايبورتا في « الاكسبريس » الاسبوعية (عدد 19
ديسمبر 1966) ان كاميل يورنيكيل في « البحيرة » قد « رفع
فن القصة الى ما بعد الفن القصصي بالمعنى المعروف الى اليوم ،
والى ابعد حد وصل اليه كاتب في ايامنا هذه » .

اما روبر كاتروز ، أحد زعماء النقاد الحديثين ، فانه يحكم
على « البحيرة » هكذا : « انها كتاب يستولى على قارده في
بطء شديد ، ودون ان يشعر هذا القارئ بان يورنيكيل قد
استولى عليه استيلاءا وملك منه عقله وكيانه ، وربما كان هذا
راجعا الى ان القصة تصف في وقت واحد وبالبساطة وسهولة
الاسلوب مع حق الفكرة ، الامر الذي لا يكاد القارئ يشعر به
خلال القراءة ، لانه يستولى على مشاعره ويناديهما فتاتي اليه
طاعة » ..

أرى القارئ الى أي حد يجمع التسلق على ان لجنة
حكيم « رسمية » قد نظرت في حكمها ، على الأقل في نظر
العدد الذي جاء ما نشرت في مجال النقد ، وبالذات في مجال
النقد الطويلة في فرنسا اليوم : لصارب وجمل ولهم .. بل
انقسام الى معسكرين متعارضين ، أحدهما « رسمي » ، والاخر
« حر » ..

وسنرى في الفهرس القادم الى أي مدى تسع هوة هذا
الانقسام حول الادب المسرحي في بداية هذا العام 1966 .
والى اللقاء في مجال المسرح الفرنسي المعاصر ان شاء الله .

لدايفد ، دافيد ابن جزيرة الاحلام عندما كانت الجزيرة ملكا
لال « دورين » ، لكنها تزوجته بعد ان اختلته من كوري فيها
مضى .. وما كان لكوري دمر الشعر والحق « ابنة البحيرة » ، ما
كان لها ان تزوجه ، وحسنا ما حدث . وينتقل دافيد نادما
على سفاف البحيرة ، الى جانب كوري ، دون ان تراه هذه
.. ليبحث عنها من الوقت الضائع والوقت المالك ، لكنه ذكر
.. لا توج فيه ولا رطوبة .. لا يصلح ! ! ولها تبهه يبحث
من هذا آخر غير الشعر والهوى .. وعمل في عمل يدوي
يسميك ، ولو ان كان القامة الروحية على سفاف البحيرة
ما تزال تدوى في اذنه لان في نفسه همما يكن من امر ، السار
معاودة ممارسة الشعر والفن ، وتنتهي القصة وكوري تسمع
صدى دوى القامة التي تلب بنفس دافيد ، خطيبها السابق
.. انها تدم هذا الندى وتظفر في الوجه الدائرية ، في مياه
البحيرة ! !

يقول الناقد : ما هذه البحيرة الا « سيمفونية » ذات
حركات تدور في نفس الدائرة المغلقة التي تدور فيها مياه
البحيرة حين تلقى فيها حجرا . انها الحياة نوعها : نوع
خفيف سطحي يصب المائدة واللفة الزائلة ، ونوع عميق يغوص
حياته في التامل في حقيقة الانسان واعمال نفسه . اذا كنا
نرى المعازير الشاقة والفتشات البصيلة الى جانب المسكن
المتينة ، وكلها على سفاف البحيرة ، فذلك هو التميز
Contraste بين الدنية الحديثة الزائلة ، واهل الفن والشعر
والعزلة . ويتساءل الناقد : هل كان يورنيكيل على حق حين
وضع هذا الى جانب ذلك ؟ أي هل يستطيع جيل جديد ان
يعاود للفة المائدة والحياة الحديثة بما فيها من انواء وجمال
(زائف لكن اللذة للذة الصافية عند التبريق لا رطب ولا جاف مع
سقف وسطحية ؟ ام ان الفن والفرقة صوف يستلزلان ، او
يستطيعان ، استمالة هذا الجيل ؟ الجواب : قلبي في هذه الدنيا
اسمه « ماضي » - بل هناك « الحاضر المبسر » ، لان الوقت
الضائع هو بعينه الوقت المالك ، وبذلك يكون الزمن وحده
لا نجوا . هذه هي الطبيعة الفلسفية التي اراد كاميل
يورنيكيل ان يبرزها في « البحيرة » - وقد أبرزها وأجاد
حيث قدم للفن والفن للفن والفن كل هذه الفلسفة « العقيمة »

www

رسائل جامعية

يقدمها كمال ممدوح

الايروانيين من نزع الى الاستقلال عن الخلافة العباسية ،
ويظهر الفزنويون في النصف الثاني لهذا القرن يظهر الوجه
الاساسي لهذا الشرق المتفرد فتنسقط هذه الديورات واجدة
اثر اخرى وينتشر الاسلام في شبه القارة الهندية بفضل
جهادهم وقوة شكيهم . لكن ينبغي ان نلاحظ ان هذه
الديورات برلم عليها سياسيا استطاعت ان تتخذ من بلاطها
مواضع لتبذل أفكار واسعة والحركات العلمية جادة كانت
السبب في تطوير الفكر الاسلامي ولم يخل الفزنويون به ان
اتوا عليها عن هذا النهج فتبعوا العلم ودعوا ادب وانطلقوا
في التطوير والخلق جديدي مشيرة . والادرس للتعبارة الاسلامية
لاستطاع ان يذوق بعد من نشاطها الفكري الذي اثر لا في
الناطق الانساني فليس بل في ظهور عصر النهضة عند
الفريقين ايضا . هي عهد محدود الفزنوي ظهرت اول ملحمة
في الادب الاسلامي ، وعلبت الفاتنية في الشعر النابسي ،
وشدب اسلوب النثر العلمي فانتعش تقريبا الفكر المختلفة
يعمن فيها ويقرب ، وظهر النثر الذي ترصه ابيات الشعر
ويطبعه الزخرف وفروغ الابدع . وان الوشائج التي
استولت بين الاديان العربي والارسي في هذه الفترة لجديرة
بان تستوقف الباحث في الادب الاسلامي المقارن ما نذلت اليه
من فضاي اديبة مازال يحتفلها الفوقى كيومنا هذا . لقد
مثل الملحمة في هذا العصر ابو القاسم الفزدوسي الذي تفتى
بمجاد ايران ومازتها وتاريخها واساطيرها في ستين الى
بيت من الشعر نظيرها الزفة ويبيع بها الخيال ، ولقد قلت
ملحمته اعزوجة شبيه في ثورته وهويته في فرحة والله في
الحرب والسلام . لقد بقيت هذه الملحمة « قرآن العلم » على حد
تعبير شياء الدين بن الاثير - بقيت العلم الى هذا الاكن في
الادب الاسلامي على اختلافه وهي في الوقت نفسه تعبير عن
فاروق اكيد بين الادب الفارسي في استقلاله وعدم التزامه قافية
موجدة وبين الادب العربي في جمود قافيته وصعوبة قويه .
ولم يكن ظهورها بدعا في الادب الفارسي فقد سبقها تجارب
عدة كانت في نهايتها شبيهة « الكيفي » ، ولم يبق على
الفزدوسي بعده الا ان يكمل ما بدأه معتدا على حبه الزخرف وما
تبقي ايضا من اساطير الفرس والمجاهد في الكتب وعلى السنة



الأدب الفارسي في العصر الفزنوي

موجر ليرسوع البحث الذي تقدم به اليد على النشاي -
الغالب الفزدوسي بجامعة القاهرة - لنيل درجة الدكتوراه في
الادب ، وعرض لاهم الاعترافات التي وجهت الى السيد
الباحث في اثناء مناقشته . وقد تم البحث تحت اشراف الدكتور
حسين الشهاب . وكانت جمة المناقشة مكونة من السادة
الدكتور يحيى الشهاب رئيس قسم اللغات الشرقية بالكلية ،
والدكتور السادات الأستاذ بالقسم والدكتور حسن عبد القادر
نظر مجمع اللغة العربية .

الشرق الاسلامي - ارض فارس
وخراسان وماوراء النهر وما حاق بها - في
القرن الرابع تمزقا سياسيا وذهابا واسعا
ادى الى ظهور دول وامارات تنازعت اليقا.
والتوسع طويلا . وكان قد مهد لهذا التمزق ماعى في قوس



المعاقبة - فإذا تجاوزنا أمارها التي يتنازعها التاريخ والاسطورة إلى نتاجه الفنية فإنا نجد البساطة والجمال يطبعانها طبعاً وهي تمثل من هذه الناحية خصائص الفن الذي عرفه العهد الساماني وبداية هذا العهد وأن مشاهد الحياة لتتألف فيها نائلاً أكيدا سببه شاعرية الخاتمة وغالب هائم يتعمق النفس ويتقصى الرؤى .



وإذا انتقلنا إلى الشعر ألفنا في لسنا براعة التصوير ووفرة الإحساس وهواجس النفس ممثلة عند الشاعر - منوچيري - Menouchéri فقد هام هذا الشاعر بجمع الحياة ومفاتها فأغمر في الشعر إلى غير حد وتفتى بالربيع غشا، لم يعرف خفوتاً واتجه يعب من الحياة في المرات - أن شعره تسبق بك إلى طبيعة أريان الساحرة وجعلها الأسر في عبادة شرفة وخيال طريف وقد وصى هذا الشاعر إلى جانب أحساسه القترف الشعر العربي في مختلف عصوره فراح يقبى منه ويبدع فصاحبه ويعقب به بقافته الشعرية - وقد أغنى اثر الشاعر العربي ابن المعتز ومن بعده الغصيري وشكاج في الاعتماد على صيغ التشبيه أبعاداً مطبوعاً - وأخذ يستخرج منه صنفوا من التعبير والفنانين من الصور تلمز ألقاب وتفرق البصر في مختلف الأصابع - وقد كان هؤلاء جميعاً يهيمون بالطبيعة فيقبسون منها ما يؤيد طراقة التشبيه - وبخاصة منوچيري لندرس الأدب العربي في الإبداع فيها بلف على طهره الباري والبارز بين الإعراب والبيان والخيال والوشائج التي أحكمت بينهما لم تلخص في الأصابع إلى غلب فاصلاً بين كليهما - أما من الناحية الأسرية فإن منوچيري أنشأ بالبن الشعرية لغة جديدة تتميز بالسهولة والسهولة في بساطة الفن الساماني والفرداني في أوله وبين ظهور الفن السيلجوقي وتضمنه .

وقد ظهر في هذا العصر أبو الريمان البيروني الذي أعبره سارون Sarton أعظم عقلية عرفها المسلمون فقد استطاع أن يرقع الشعر للطائفة العلمية وللشاكل المنصية التي كانت تصطب على فكره وتوافه عليه أكثر فاكتر - ويمكن القول أن البيروني هو الذي استطاع أن يجعل اللغة العربية لغة علمية - ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن البيروني هو أول من وضع منهاجاً متكاملاً للبحث في العلوم الإنسانية وقد كان بلغ في أن يربط الألوال إلى أصحابها ويوضح المصادر التي أخذ عنها فإذا نرى أحداً تالم وطلب من القاري، أن يبدله فهو اسف لتضاعيد جذوات "des fiches" فإن هذا جمع فيها بعض معلوماته وكان يخضع كل شيء لفكره - فالحققة - يستتويها وأطلق رانده في كل بحث ونسجة لذلك كان يؤيد بوحدة الدفاتر - وقد أسمر حراً من عصر العلماء المسلمين الذين يرفضون التذوق الرومانس لها بؤاسة وحسن علم فائقوا بؤوس - كما يقول - ياكلون مثلاً ويحشرون ويظنون والمعلم عندهم منكم فمن الجهل أن ترفضه - وقد أحاط البيروني بمختلف اللغات لذلك العصر - الفارسية والارسية واليونانية والتركية والبربرانية واليهودية والكنسركية وكان يتخذها وسيلة للاطلاع بالتفاهة الإنسانية وأغرب عن هذا في مختلف

كتبه وقد تخطى بذلك فلسفة المسلمين الذين سبنا والفارابي وابن رشد الذين كانوا يصلون إلى هذه التلذذات عن طريق الترجمة - أما أسلوبه فجاء معتكراً وصعباً لا يسهل فيه الزخرف والبديع - وأما تنمى فيه أحياناً الإلتواء والاضراب في الإيجاز - وسبب ذلك فيما يبدو هو عجمته الفارسية وتأثره بالأسلوب اليهودي الذي عرف ببسطة الإيجاز - وقد كتب البيروني كتبه بالعربية لأنها - طبق رايه برغم صعوبتها المتضمنة في النحو وطريقة الكتابة لغة مرتبة على التعبير العلمي فاصبحت لغة علمية - وهو يتعرض للفارسية فيقول أنها لغة إسماعيل وأخبار مسروية - والحقيقة أن قول البيروني لا ينطبق على اللغة الفارسية كذلك العهد فقد أصبحت مختلف العلوم من رباضة وطب وفلك وتاريخ وتفسير - وأصبحت منذ ذلك العهد تنازع العربية في المجال العلمي - فالبيروني نفسه ترجم له كتاب - التفهيم لآوائل صناعة التنجيم - - وهو كتاب علمي - إلى الفارسية والمغارة بين الكتابين نوصلاً إلى أن الفارسية لم تكن نموذجاً طرق التعبير العلمي .

أما الشعر الفني فقد مثله أبو الهادي نصر الله الذي ترجم كتاب كملية ودمعة إلى الفارسية بأسلوب يفتى عليه الزخرف والوان البديع والتفنن بالشعر العربي والآيات القرآنية والإحاديث - فكان بذلك أول من أصل الشعر الفني في الأدب الفارسي وقل أسلوبه لشدة التفاضل بين العرب في مختلف الصور .

إن هذه الإمالة تكشف عن الإفراط الفني للأدب الفارسي في عصر رستم ودمعة وسما التهج الذي سارت عليه هذه الترجمة - وكما رأينا فالعصر الفلزي هو العصر الذي ظهرت فيه الأروع الأدبية متمثلة لدى الفرس - فيه نشأت المحبة - رستم بسطة وتطور الشعر الفني وفقر الشعر الفني -

وقد أثرى أستاذ الدكتور يحيى الخشاب على السيد الباحث والتي على بحثه الذي يمتاز بالتمعن والبنية والشمول وبين أهميته التي ترجع إلى ما بذله السيد الباحث من جهد في تعديد العلاقة بين الأدب الفارسي والعربي بما يقدم أدباً العربي وفي محاولته استقصاء التكتلات العربية التي دخلت اللغة الفارسية - فلهذا كشف السيد على الشاي من رجال كانوا مقومين كتبوا باللغة الفارسية أو باللغة العربية أو كتبوا باللغتين في آن واحد بل استعملوا اللغتين معاً في موضوع واحد فيما عرف بالمصاحبات وكشف كذلك عن مدى تأثر هؤلاء الكتاب بالتهج العربي كذلك لم يجعل الباحث دور الأدب في خدمة الجماعة فكان يرجع بين آن وآخر إلى الإمالة هي العديد من بعض جوانب الحياة في العصر الفلزي من خلال دراسته للمصاحبات الأدبية - والعديد من حسان هذا البحث لا يطول كما يقول الدكتور الخشاب فيتأكد هذا ليؤيد بعض المآخذ على البحث ويعرض بعض وجهات النظر التي يختلف فيها مع الباحث وإن كانت هذه التفاصيل - كما يقول الدكتور الخشاب - لا تال من البحث ككل متكاملاً - يأخذ عليه أولاً أنه في أثناء موزج بحثه استعمل كلمة - نشاطات - وكلمة - بلاطات - كمصطلحات نشأت ويلاط وهما كلمتان يصح أن تشيرا إلى الجمع فإن اردنا مزيداً من الإيضاح قلنا أوجه

انتشاط لفضله او مايفيد ذلك . وينتقل بعسده ذلك الى مناقشته في صلب بحثه فإخذه عليه التعميد الزمنى الضيق للصور الأدبية لفضله كان يقول بدأ العصر الفنزوي سنة كذا وانتهى سنة كذا وكذلك العصر السلجوقي والعصر الساماني متنازا في ذلك بالتحديد السياسي خاصة وإن هناك من الشعراء والادباء . من عامر نهاية عصر أبي العباس وبداية العصر الذي يليه ولا سيما أن العصر الفنزوي كان يعني فترة زمنية وجيزة تمتد حوالى ما بين عام ٤٣٢ وعام ٤٩٩ كذلك كان الادب الأساسي يقضى أكثر من دولة أو دويلية في العصر الفنزوي فتحت تعرف أن كل بلاد كان يعاقل أن يعيد اليه الشعراء والادباء ، قدر استطاعته أن يدخل في ذلك وسيلة حتى يكون أكثر تأثلا من أى ملك آخر مما جعل الشعراء الواحد ينتقل بين أكثر من دولة سيما وراء مزيد من المال فلو أن الباحث اضاف إلى جهده المزيد لدرس الادب في أكثر من بلاد فكان في إمكانه أن يصل إلى نتائج أفضل . وبالرغم من أن السيد الشامي ناقش الأربع التي اعتمد عليها في بحثه ودرسها جيدا واستعرض أهم ما فيها ولا سيما تركيزه على عصر الاطراف العربية في الادب الفارسي ومناقشته استعمال هذه الاطراف ومدى انتشارها - بأثره من هذا فاته لم يقرأ مرجعا هاما عن الفردوسي هو : المدخل إلى الفردوسي - للفردوسي عبد الوهاب غزام وكان نتيجة ذلك أن جاء حديث السيد الشامي عن الفردوسي صوته لما كتبه الدكتور غزام بالإضافة إلى ما صدر له السيد الأتالي للفردوسي الذي عده في إيران سنة ١٩٣٤ ولو اطلع الباحث على كتاب الدكتور عبد الوهاب غزام لكلاهما لكترا إذا افطنا إلى ذلك ما حصلته الخطأ التي أخطأت فيها من أن الفردوسي لم يكن ينتمي إلى العصر العربي الحديث من حيث البحث دون الاطلاع على آخر ما صدر من مراجع . كذلك لم يقرأ السيد الشامي الترجمة وكان للفردوسي - وهو بحث في موضوع أدبي - أن يترجم ترجمة دقيقة بعض الانتشار والخصوص الأدبي - لذلك أن ترجمة نص أدبي في من لغة إلى لغة أخرى أمر شاق إذا حرصنا على أن نص برزق هذا النص وعلالته في اللغة التي نقل إليها بل أن فعلة الترجمة كثيرا ما تلتل الرؤى وتذهب بالجمال هذا بالإضافة إلى ما نطلبه من جهد شاق ووقت طويل ولكن كان الأفضل أن يترجم الباحث ربيع خارجة على أن يمتدح ناس الوقت وناس المائة خاصة وأنه قد فهم بعض آليات الفارسية فهمًا عاقلًا وكان نتيجة ذلك أيضا أنه لم يقف طويلا عند استعمال الحياء الفارسية والحياء العربية من خلال التنازع ولا سيما أنها تعرف أنه كان لغة صلة وثيقة وتناوبا أكيدا بين العرب والفارس وقد اتكلى الباحث بالوقوف طويلا عند الفكرة بالعبارة العربية وهي فكرة نود أن نتزع جذورها فإنا لا نرى أن تقوم الجاهلية العربية مفهومها السائد الآن لأن ما ينسب إلى تلك الفترة من عبسية ونافر وحلاوة أنها كان يتقدم انفرادا معينة ، فليس الباحثين يتألف في الخط من قدر العرب في الجاهلية يقضي بذلك مزيدا من الاهمية واقعية على الدور التي قام به المسلمون . كذلك لم يحظ كتاب خليلية ومعة من الباحث بما يستحق فقد مر عليه من الكرام - ويخسد الدكتور الضباب على الباحث كذلك عدم إيراد التاريخ الفيلاني

المقابل لما أوردته من التاريخ الهجري وإن كان آيات قد تدارك هذا الخيرا فأورد في نهاية البحث نيتا بالتاريخ الفيلاني المقابل لكل تاريخ هجري ذكرى - وكذلك لا يغمره في إيراد الاسماء الفارسية منصوبة أحيانا أو محروجة كان يقول - يعرف - ثم يقول أن - يعرفوا - فإن هذا الأمر يختلف على من لا يعرف هذه الاسماء جيدا والأفضل أن تبقى هذه الاسماء كما هي دون أن تصب بالألف مثلا ولو تناقض هذا مع قواعد اللغة .

وأخيرا فقد كان الدكتور الضباب يرجو أن تكون الناحية في البحث أكثر تحديدا للموضوع ومع هذا فإن كل هذه المآخذ لانتصص من قيمة العمل كله .



وسال الدكتور حسن عبد الأمير : لماذا عدلت عن تسمية بحثك « رسالة » وسيمته « أطروحة » فأجابه الباحث أن كلمة الأطروحة تعني موضوعا مطروحا للبحث وكلمة رسالة تعني رسالة علمية أو دور مصلح في الحياة أو خطابا مرسلا إلى صديق أو خلوة . وقد قرر الدكتور حسن عبد الأمير أن المصنف كبير وزرا ، السلطان محمود كان يبيد الفارسية بينما ذكر الباحث أنه لا يعرف الفارسية وكذلك يستبعد الباحث أن يكون المصنف هو الذي فهم للفردوسي إلى السلطان محمود كما يقول الدكتور حسن فقد قرأ في كتاب « عشق مقالة » - لعلي قلاب - أن المصنف جاء ليشي كل ما في الفردوسي السابق (أو نص) بما في ذلك الفردوسي نفسه وفي ما من البحث يذكر الشامي أن السلطان محمود لا يعرف الفارسية كما يذكر الشامي في كتابه (لباب الآيات) كما يقول الدكتور حسن - لا السلطان محمود كان يجيد الفارسية كما أنه كان شاعرا له بعض الآيات الفارسية ولا أبعادا لغير استعماله لتشد أشتد بعض الآيات الفارسية فأجابته وأعطاه هدية قيمة . وأخيرا أشك الدكتور حسن الباحث في أنه استعمل بعض الكلمات في غير أماكنها وكان المقصود كلمات أخرى كان يقول - وما أن كان العصر الفنزوي حتى تشبها الشعر ثم ازدهر - والمقصود نهى الشعر لأن الشعر نشأ قبل هذا بسنين طويلة ويختلف فيه كذلك في استعمال كلمة الملعبات فقرر الباحث أنه قرأ هذه الكلمة عند بدع الزمان الهذلي وكانت تنطق على آيات الشعر التي يكون شطر من البيت باللغة العربية والشطر الآخر باللغة الفارسية ولكن الدكتور حسن قرر أنه يعرف أن هذه الكلمة تنطق على القصيدة التي تكون أحد ألبانها هي لغة فارسية مع بيت عربي بيت ناسي وهكذا ولكنه لم يسمح بأن كلمة ملعبات استعمال بهذا الاستعمال الذي ذكره الباحث - ومع هذا فالباحث كما قرر الدكتور حسن فيم جاد جدير بكل أصبار

أما الدكتور السادات فقد وافق زميله على أهمية البحث وجميته لغير أنه يقرر أن ربة الباحث في حشد كل ماوصلت إليه يده وكل ماقرأه قد أوقفته في احتفاء كثيرة . فإلى جانب التفاضل الذي يبدو أحيانا كصدته عن السلطان محمود ووصفه له بأنه محل متلع بعري وراء غرائزه الضمنية ثم وصفه له بعد ذلك بأنه حمت الأخلاق كريم الجين بجسول الغطاء ،

الى جانب هذا التناقض نجد الاستعداد المثل والطور المرحق
 في الباحث عندما يذكر غزوة من الغزوات مثلا لايوتيه ان يصفه
 دقائق المرحمة وكل ماوقع فيها ويستشهد على شجاعة محارب
 مثلا بايات من الشعر ، ثم يركز الدكتور السادات بعد ذلك
 مداخله على عدة قضايا بالغة الاهمية والخشوة ، فهو يعترض
 عليه في نسبة اصل المقامات الى الفرس ويستشهد على ذلك
 بصدي وهو فارسي ومن اعظم من كتبوا المقامات ومع ذلك يقرر
 ان اصل المقامات ليس فارسيا ، كذلك يلوم الدكتور السادات
 الباحث انه اللوم على ماله من ان العرب كانوا قد اتوا
 على كثير من الكتب اليونانية فان هذا يعيد الى الامعان تهمة
 اخرى كانت قد وجهت الى العرب قديما وعموانا هي احراق
 مكتبة الاسكندرية .

ان العرب دعاة حضارة وليس من المغول ان يكون دعاة
 الحضارة هم مقوضيها في الوقت نفسه ، فلذا وغمنا الى جانب
 ماقرره الباحث حديثه في مكان اخر قال هي ان بعض
 التويلات الفارسية الصغيرة هي التي خلقت لنا تراث الفرس
 ادركنا تحيز الباحث للفرس دون العرب وليست حسده هي
 رسالتنا . ثم سأل الدكتور السادات الباحث من اين اتى
 بقوله ان الفرس كان يكتب لغوم لايههون العربية ونحن نعلم
 انه في القرون الرابع التي عاش فيه الفرس كان الفتح
 العربي واللغة العربية قد غزت خراسان وانه كان يفرسان من
 اشتغلوا بالاداب العربية وتعليم اللغة العربية فاجاب الباحث
 بانه يزعم ان العربية كانت معروفة حقا ولكنها كانت لغة
 الخاصة من المثقفين وليست لغة متداولة لتركها الاثمن .
 كذلك احد الدكتور السادات في الباحث . في حديثه عن
 الشعر لم يعترض لبيبي وهو من البربر المشرك والمجاهدين
 في تلك العدة التي تناولها في حديثه وان لم ينع من كتاب
 تاريخ السلاجقة ، التي ترجمه لا ، يعني التفتت
 وصادق تشات في ترى في هذا النص . وقد ناد الدكتور

السادات بغضب ابنه انفسه وهو يناقش السيد التتاي
 في اصل البيروني وكان التتاي قد تسبه الى الفرس اما
 الدكتور السادات فيستدل على اصله العربي من تعصب
 البيروني للعرب ومهاجته للفرس ، وقد ذكر التتاي نفسه هذا
 الامر في صلب رسالته وفي موجها الى الله . وقد كان
 البيروني متحفا واسع الافق كما يبدو من حديثه عن اليونان
 والثقافات الاخرى وعرفته لغات اجنبية كثيرة تمكنه من اسباب
 تلك الثقافات والوقوف على غير ما فيها وليس من الانصاف
 ان نتهمه بالتحيز للعرب دون الفرس فنحن نعرف عنه الدقة
 البالغة والالتزام الصادق كما قرر الباحث نفسه وهناك قصة
 مشهورة تقول ان البيروني جرى وراء كتاب اربعين عاما ، وقد
 قال ذات مرة لتلاميذه لا يستطيع ان يتحدث لاني لا اجد حرجا
 دقيقا اعتمد عليه فليس من المغول ان ينسب كاتب من هذا
 النوع نفسه الى غير جنسه لاسيما انه كان في الانتساب الى
 الفرس شرف عظيم ، وقد رد الباحث على الدكتور
 السادات مستهدا بقول البيروني نفسه . بالرغم من ان
 العربية لغة غريبة على فاني احب لها حلاوة وادى لها رونقا
 وجالا ، ورد الدكتور السادات قائلا لعله كان تركيا او هنديا
 او غير ذلك ولكنني اؤكد لك انه لم يكن فارسيا مطلقا واخيرا
 ادعا على ان يقول انه . اسلامي . دون تحديد جنسيته وبلغ
 الدكتور السادات من هذا ليقول ان الباحث قد اعطى في قوله
 ان البيروني نازر بالثر الفارسي ، وفرد ان الذي اولفه في
 هذا هو ما جده احادنا عند البيروني من تعبد في الاسلوب
 وهو سمة من سمات اثر الفارسي واخيرا ياتخذ الدكتور
 السلاط على الباحث تدخل المراجع التي اوردتها وعدم اهمية
 بعضها ، مطلقا ومع ذلك ناد الرضاة عمل فيم عظيم كان ادبنا
 الصلح في حقيقته انه وتمنوا كه جميعا التوفيق والسداد .

وقد ناد السيد التتاي درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف
 الاول

عن

مناشاة

إعداد إسماعيل المندوي

هذا الباب يرحب براء القراء والاصدقاء ، فالحوار المصباح حول قضايا الفكر والآداب هو الحرور الدموي للبحث والدراسة .
والصراع بين الافكار هو الذي تنبع الحيوية والنشاط في الجو الثقافي .
وسكون من المبدأ دائما للمجلة أن تلبي مع قرائها في هذا الباب . وسكون من المبدأ أيضا لهُؤَلاء القُراء ان يسهموا
بتصويب من الرأي في توجيه المجلة .

خيال الظل ... مسرح عروى قديم

بقلم : عادل أبو شنب

العربي الزدهر ، خاصة في الجمهورية العربية المتحدة ، بماضي
مسرحي له شأنه .

ان ما عرف في الجمهورية العربية المتحدة من بابات خيال
الظل .. نرد يسير بالقياس الى عدد البابات التي قدمت خلال
عدة قرون ، في مختلف انحاء البلاد العربية . وفي سورية
بالذات اكتشاف المستشرق الفرنسي (ادون سوسية) عام ١٩٢٧
حوالي عشرين بابة منها : (فصل العمام) المعروف جدا في
كل من دمشق وتونس . والتي نشرته مجلة الدراسات الشرقية (١)
عام ١٩٢٧ باللهجة العامية المتعصبة وبفس اللهجة بأحرف
لاتينية ، وبترجمة حرفية الى الفرنسية .. مع تحليل شامل
لهذا اللون من الفن .. وهذه البابات الحديثة نسبيا .. مطلع
القرن الحالي .. تشكل تصورا مسرحية شبيهة كل التشبيه
بمسرحيات اللاعقول التي تقدم الآن في أوروبا .

ويبدو أن بابات خيال الظل التي كانت تقدم سرا في الجزائر
أيام الاحتلال .. تلقى الآن رعاية كاملة من فرقة المسرح الشعبي
الجزائري التي تقدمها في أوروبا .. كما هي تعاملا ب مستبدله
الذي الجدلية بأشخاص من لحم ودم ، والتي تلقى تسيلا

في مطلع تشرين الثاني (نوفمبر) من هذا العام أرسل الى
الاستاذ زكي طليمات المشرف العام على مؤسسة المسرح والفنون
في الكويت بول : « طالعت في مجلة العربي القراء أنك وضع
مصنفا بعنوان - مسرح عربي قديم - (١) ، عالج فيه خيال
الظل على نطاق واسع محاولا أن يجعل منه مسرحا عربيا ،
والحاولة جديرة بالتصنيف من جانبها وما أبا إلا أحد مسدنة المسرح
العربي . - وفي نفس الوقت تقريبا قرأت في « المجلة » القراء
مثالا للاستاذ فؤاد دوارنة يتحدث فيه عن كتاب الاستاذ إبراهيم
حمادة الخاص بـ« خيال الظل » ، مصنفا ما استحسنه
الاستاذ طليمات .
رأيت مختلفان في المحاولة .

من هذا للتطلي أحببت أن الأول كلمة على صفحات (المجلة)
لقد يكون في هذه الكلمة ما يكفي لافئاع الاستاذ دوارنة بأن خيال
الظل مسرح ، مسرح خفي ، بل تراث .. يجب الاهتمام به ،
لا بدافع الحمية القومية ، وإنما بدافع ربط الحاضر المسرحي

(١) صدر في وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية في
أوائل عام ١٩٦٤ ويقع في ٢٧٠ صفحة

وتشجعا منطقى النظر من الجمهور الاوربي الذى مر بخبراف
مشرحية اوسع من خيرات جمهورنا .

لماذا تقدم فرقة المسرح الشعبى الجزائرى بابيات (خيال
الظل) مجددا ؟

لانها - بالبداهة - مسرحيات جيدة .

لماذا أعلن ادون سوسية عن صلاحية الابيات التى اكتشفها
.. للعرض مجددا ؟

لانها - بالبداهة - مسرحيات جيدة لم يكتب لها قبل مدة ان
تمثل بأشخاص من لحم ودم ، فتمثلت بواسطة الدمى
وحالاتها .

■

فى فصل الحمام الذى ضمنه كتابى هذا الحوار :

عيواف : (تفتح الثلبى) : أهلا وسهلا . كيف حال صحتك
سيدي . ليئتك سيدي . جاي أنا

والهى كركوز لشهدك فاصديتك
طرفى . نحن الاثنين بطالين .
جايين لعندك بدنا نسترى هالحمام
متك اذا يتامر .

كركوز : تحت ابرك عسى . بعداصدك . بس
أنا برىد التمدك اذا متقبيل منى
صعدك

عسيوفا : اهر . شوها التصيحه ؟

كركوز : اخذوه قبل متكم جمانه . ملاز اربع
خمس اتسى . كل واحد يأخذ
وحده بطم الحمام يبط له حدة
ليقة مائلا وخلفى اليد ، التمد
فيه ثلاث انا . هريرى . سلا تالقة
وسه سولو القام . راج . التمدك .
.. نسال عن التانى يقولوا القام
انه راج على امانك .

كركوز : اذا اخذنا نحن الحمام ومن بعدا
نصلى . يصمنا اليمين ؟

عسيوفا : لعصاح : يركمن نصيب التا ييشفل معنا .
كل شى اسباب ، مع همدك مالتفل
ملكن معنا ييشفل .

كركوز : تحت ابرك عسى . جئت البركة .
ها المصايح نسب الحمام . بس
المدد يدى نا ها طسه والمصايه
يكونوا كرفاف 4 ويريموا برم ويكونوا
العصلى علقى للزبون .

عسيوفا : لا تبغ رخيى ولا توى رخيى .
اذا دايك مكلمدان الفينيا وقاعد
عند مولد . مايلطع من ايدى امى
حاكى زيسون اذا كان فلات على
الحمام القول له اهلا وسهلا ..

كركوز : (على سلامتك . ها مقايح الحمام .
عسيوفا لكركوز : أنا حاكيتى عطاني المقايح . أنت
حاكية عاجلاجة متشان يالخد متا اجرة
قليلة .

كركوز لتفصاح : قدش كراء ؟

كركوز : تحت ابرك عسى الحمام واصحاه .
الك وبلا مصارى (1) كمان .

كركوز : معنى قدش ؟

كركوز : معنى مسن لره

عسيوفا : كسر

كركوز : لا ما هو كثير

عسيوفا : ومن شان دهن علك كركوز

كركوز : واتمم من هالدين . متشان عسى
كركوز مائة وخمسين .

عسيوفا : متشان ها الشوارب (2) ؟

كركوز : نسلم لى ها الشوارب .

ترى ما هو الفارق بين هذا الحوار الذى انظمته من الفصل
المذكور - شكلا - وبين اى حوار فى أية مسرحية معاصرة ؟ الا
يصلح من حيث المبدأ ، ليكون حوارا بين ممثلين حقيقيين .. ؟

من الصعيب . بل من المدهش ان تكون مسرحيات (خيال
الظل) متفذة فى القلب بنفخ تكتيكى ملموس ، فالحوار
موزع على الشخصيات توزعا جيدا وكل من هذه الشخصيات
يسير من افكاره ومشاعره بطريقة سليمة - من حيث المبدأ -
ومتسجمة مع تطور النص نحو الغاية للشوذة ، وجمل الحوار
فى الابيات التى قرأناها (3) فمصره وبمعية من التولوع الفحول
الذى ساد المسرحيات الرومانتيكية الاولى التى عرفها العرب
« وكفى على المسرح » - اى جيل فصل الحمام - كما يقول
سوسية « القيد الذى كتبها بالفرنسية للفصل المذكور قد
« أجذب القارئ من أسلوبها وباب واحد فيها الجمل المصنوع
هو التلطف الذى تظنها صراحت التمتعج أو التلافف ، وفظا لما
جرى عليه استعمالها اليوم كما انك واجد فيها نماذج مليدة من
الطرق الرائجة فى التمييز عن الفكر والتشاعر » عندما مثلت .
أو على وجه الدقة عندما سجلت لأول مرة .

لم ان نصوص الابيات المعروفة فى دمشق ستينين بازمان
والمكان استهانة كاملة لهى شبيهة بمسرحيات الاغصان لبيكيت
وبريغت وبونيسكو ، وهذه الاستهانة جراحة غير معصودة من
جانب المؤلف ان كان نمة مؤلف واحد لهذه الابيات ولون من
الوان التركيز على أحداث النص .

وفى النصوص المذكورة طواعية لشوها ناهدات وشخصيات
جانسه وسبب من التركيب غير المعقول للحوادث .. يمكن
استيعاب النص لشخصيات عديدة واصافية وهى مميزة لها
اهميتها فى التالف للمسرح .

(1) مصارى : فلوس .

(2) شوارب : شعر .

(3) هناك حواراى اربعين بابة مخطوطة معروضة على وزارة
الثقافة والارشاد القومي فى سورية لشربها وهى بابات كانت
تمثل فى المالب فى اوامر القرن المائى واولال القرن الحالى
مدمشق وحلب وحماه والاذقية .

مصدر نشوتها وتطور اصحابها ودلالات ذلك كله .. قال في رده أنه قد تناول هذا الامر في مقاله الثالث الذى نشر في عدد يناير من المجلة ..

والحق أنه قد ختم مقاله الثالث هذا بثلاث نتائج لئلا لا تختلف معه فيها فهم في مجموعها تتفق بشكل عام مع وجهة النظر التى نتمسكها الملائكة الرباعية فى التعليق المذكور المنشور فى العدد السابق .. ولكن الامر الذى نعتقد أننا نختلف فيه مع الاستاذ الشارونى هو فصله بين كلمتي الميث والعبث والغموض .. ومحاولة افساد دلالة خاصة على كل منهما بحيث يلقى في دوع القارىء ان اللامعقول شيء مختلف عن العبث .. فالاستاذ الشارونى بعد ان حدد النتائج الثلاث التى استخلصها من بحثه « اما ادى العبث نفسه فلا ينطبق علينا ولا يصحور حالنا .. ولهذا نعدنا من اللامعقول ولم نتعنت من الميث في ادبنا المعاصر » .. ولا احد يدري مفسر هذا الفصل في الغنى بين الكلمتين .. فالاستاذ الشارونى يعلم حق العلم ان كلمتا الكلمتين ترجمة تجرى العرف الادبي في بلادنا عليها للاصطلاح الابوي absurd و يعلى كتابنا يعيون ترجمتهما بأدب اللامعقول وبمعهم الآخر يفسل أدب العبث ترجمة لها .. والى التالى ترجمتها ترجمة لثلاثة في أدب اللامعقول ! ومهما كانت البررات التى يتخلها كل فريق لتفصيل ترجمة على الأخرى فان الترجمات العربية هي على كل حال تغيير عن اصطلاح واحد له معنوا واحد يشير الى ظاهرة واحدة وليس من الصواب فيما نحن ان نضع خلافا بين مفهوم « اللامعقول والعبث » وهما في الحقيقة مفهوم واحد اللهم الا اذا قرر كاتب البحث من وجهة نظره ان يستخدم كلا منهما بمفهوم خاص يرى انه يليه في بحثه وانه يساهم على توضيح القضايا والمشتكلات التى يتعرض لها الامر الذى لم يحدث في بحث الاستاذ الشارونى .. بل ان اكرر ليعلم ان هذا التمييز بين المفهومين قد ادى بالاستاذ الشارونى الى نتيجة خاطئة هي قوله اننا اذا كنا قد عرفنا ادب اللامعقول فلم نعرف ادب العبث .. وفي ظن كاتب هذه السطور اننا اذا كنا عرفنا احداهما فقد عرفنا الاخرى بالضرورة ! وليس ادل على هذا الخطأ من ان الاستاذ الشارونى قد اورد تصالحي ادبية صنفها من وجهة نظره لك في اطار اللامعقول ، وهي في الواقع ايده ما تكون عن المصنوع الحقيقي لهذه الظاهرة .. مثال ذلك النموذج الذى قدمه في ميدان القصة القصيرة من محمد حافظ رجب ، ومن بهاء طاهر ، وفي ميدان الرواية النموذج الذى اتخذ من ادب نجيب محفوظ وهو رواية « اولاد حارتنا » .

ان الاستاذ الشارونى يقوم بجهد دائب مخلص في جمع هذه النصوص والتأليف من كتابها من أجل تحديد ملامح ظاهرة ادبية ومسلها في تاريخنا الادبي المعاصر .. ولكن المرء يعتقد بصدق انه من الضروري دائما على أى بحث يحدد بدقة مفهوم من المفاهيم التى يستعملها في بحثه .. وان يبين البررات التى يراها لتفسير مفهوماتها اذا مرأى ذلك يتد على املايات خاصة من بحثه ، حتى لا يحدث في ذهن القارئ خلط وفقدان للحدود بين بعض الظواهر ، ولدى نتجيب أى تمييز أو الفامة حواجز لا معنى لقيامها ، ذلك لان البحث في نهاية الامر هو محاولة من أجل الوضوح .. ولن تبلغ الوضوح حق الا عن طريق التعديد الدقيق للمفاهيم .

والشيء البارز في تلك الابيات ان عوامل التأثير فيها تقوم على الاحداث وحركتها المتلاحقة من جهة وعلى تباين الشخصيات ومواقفها من هذه الاحداث من جهة ثانية ، وعلى شحن الجمل والكلمات بمتراذلات لفظية أو استعمالات رائجة وهذه جميعها مميزات يجب توفرها في اية مسرحية أو على الاقل في اية مسرحية شعبية .

من بغداد حتى مراكنى كان في خيال اللال يعمل بوميا خلال نهاية قرون .. وكما يقول جاكوب لانغو في كتابه الشهير (١) : كانت تعرض كل ليلة في دمشق وبيروت وحلب وبغداد والقدس فصول ومسرحيات احدها السخاؤون والفرنجة والابويون والعام والرهة وخشبات يقبل عليها الناس من كل حبيب وصوب .

واذا كان خيال اللال بدنيا في ايامه الاخيرة فللسبب نوجها فيما يلي :

لعل مشاهدة شخص خيال اللال الجديدة تقول وتعلم ماكان يعتبر محرما أو مميبا في المجتمع .. انما كانت تغير عن انطلاق وتحرر من كبت الفرائز المستحكمة بالنسبة للجمهور المتصل معها ، وقد استغل اصحاب خيال اللال هذا الامر فامتدوا فيه ترغيبا للجمهور بما يشعرون ، وادى انفعال الجمهور الساذج البسيط الى انخفاض سوية العمل المسرحي في بابات خيال اللال - مضمونا - انطباعا لم يكن موجودا في ايام ازدهاره .

على ان بداية نصوص خيال اللال باقراض وجودها في جميع الابيات لا يجب ان تحول دون اعتراف بها بنصوصا مسرحية ، خاصة وان المسرحيات الفرنسية الشابة .. تستخدم الآن اللغة الالغمية لجمع ما فيها بل يسميها الاصناف المتسلطة ما كان كما كان يفعل خيال اللال .. من قبل !

ان مسرحيات خيال اللال ليست اية هذا المعنى .. ايتها عجوز .. ومن هذا المنطلق يجب التذكير لها .. من محور .. لكننا نركز شعبى هائل بالنسبة للمسرح ولتاهنتا الحديثة فيه وذلك لانها بعانتها الشابة اول الامر والعجوز اخر الامر ، الهدية والبلدية معا ، تكون اربا سفعا من النصوص المسرحية التى كنا نقش عن جلورها في البلاد العربية .

دمشق : عادل أبو شنب

العبث واللامعقول هل هناك خلاف بينهما

كتب الاستاذ امير اسكندر عن مقالات الاستاذ يوسف الشارونى :

عقب الاستاذ الشارونى على التعليق القصير الذى نشرته للجنة لكتاب هذه السطور في عدد فبراير حول البحث الذى ينشره مسلسلا في اعداد المجلة وتناول فيه اتجاهات اللامعقول فى ادبنا المعاصر بان الملائكة الرباعية التى ابدت في ذلك التعليق وهي التى كانت تطالب الاستاذ الشارونى بان يصدر حكما تقويها على هذه الاتجاهات في ادبنا من حيث

(١) كتاب Studies in the Arab theatre and Cinemas

وكتب الأستاذ يوسف الساروتى رداً على هذه الكلمة ما يلى :

احب اولاً ان اعبر عن تقديري لأسلوب المناقشة الذى كتب به الأستاذ امير اسكندر تعقيبه على دراستى عن « اللامعقول فى أدبنا المعاصر » ، فقد اختلفت للأسف من جونا الأدبى أو كساد أسلوب الدوالوج ليهل محله أسلوب المونولوج ، وكأنما كل شخص لا هم له الا أن يصرخ بأعلى صوته لا يهمه أن يسل صوته الى الآخرين بقدر ما يهمه أن يطفى على اصواتهم حتى ولو لم يكن يسمع الا نفسه .

كما احب ان اوضح اننى لم اعقب على تعقيبه بالعدالسابق فقد نولى هذه المهمة - مشكوراً - الأستاذ يعقوب حقي رئيس التحرير . ولكن الأستاذ امير اسكندر ، ابنى الا ان يتجلى لى - بملاحظته السابقة - الفرصة لى اوضح لنفسى وللآخرين نقطة هامة جدية للمناقشة فى تلك الدراسة لانها كانت موضع تفكيرى من ناحية وموضع جدل بينى وبين بعض الاسداف من ناحية أخرى ، وهى تحديد لفظ يدل على تلك المحاولات التى حاولت ان اربط بينها بحيث تكون شبه اتجاه أو حركة فى أدبنا العربى المعاصر .

لقد كان من الواضح ان تتبع هذه المحاولات لا بغض الى ما اطلق عليه اسم « اللامعقول » بمعناه القريب المعاصر ، كما سبق ان اشرت الى ذلك فى مقالى الأخيرين حيث يتصالح الشكل والمضمون فى التعبير عن عيب وجودنا الانسانى ، ولقد انصرفت بهذا الاتجاه صلة شكل فى الأعم .

لهذا فكرت ان يكون عنوان دراستى « اساليب التصرد فى أدبنا المعاصر » ولكنى خشيت ان نوحى كلمة التصرد بمعنى فضاضى أوسع بكثير مما اهدف اليه ، لأننى فطنت الى وجه التحديد تلك المحاولات الرائدة فى أدبنا المعاصر التى تستند فى تعليم المتعارف عليه من الأساليب التقليدية ، فتمت بجرأة التفكير وزدحم بالافتتاحات التعبيرية وهجرتهن الجاهلوية ليدنو فى الظاهر عدم التسلسل المنطقى أو قد يطلق عليه الفوضى ، وذلك من أجل التعبير عن مضمون لا يمكن التعبير عنه فى نطاق الأساليب التقليدية التى تتصاف بالتسلسل والوضوح المطلقين ، دون أن يعان هذا المضمون بالضرورة من عيب وجودنا الانسانى .

وقد اعتمدت فى التفرقة بين كلمتى اللامعقول والعيب على مصدرين : اولهما مجازة فى تدليل الأستاذ لتوفيق الحكيم لمرحيته

الطعام لكل فم (وقد اشرت الى هذا التدليل فى مقالى الثالث) حيث أعلن ان اللامعقول يتصرف الى الشكل فقطة أما العيب فينبع أصلاً من المضمون ، من فكرة ان العالم عيب . وبهذا فهو يعتبر بعض ما جاء فى أدبنا التسميى - كما جاء فى مقدمته مسرحية يا طالع التجربة - من أدب اللامعقول دون ان ينتمى الى أدب العيب ، وانتمى ان الكلام نفسه يمكن ان ينطبق على بعض ما جاء فى أدب التصوفه فى تراثنا العربى .

أما المصدر الآخر فهو قراءتى عن الاحلام اللامعقولة عند فرويد من ناحية وعن فكرة العيب عند البير كامو من ناحية أخرى ، فرغم ان الكلمتين لهما فى الفرنسية والانجليزية مرادف واحد حقا absurde إلا ان لكل منهما دلالة مختلفة ، فإذا كان من الممكن ان نعبر عن كل دلالة بلفظ مختلف فلماذا نتردد ؟

دلالة اللامعقول فى العلم عند فرويد السخرية أو النقد أو الزبابة أو الاستنكار أو تصوير التنافس - عدم التفرقة بين ما هو حقيقى ومعلو موضوع دقية - الافلات من الرقيب وفرويد يفسر الأحلام ، الفصل السادس ، القسم السابع) . أما عند كامو فهو إمكانية ثالثة بين الصدق والكذب أو التأكيد والتالى أو النعم واللا ، ولهذا فعمل الدكتور عبد القطار كماوى فى دراسته التى صدرت اخيراً عن فلسفة البير كامو ان يترجم 'absurde' بكلمة « الحال » حتى انه فرق بين الحال واللامعقول (وأصلها المربوط هنا irrational) حال علاقة ديالكتيكية بين اللامعقول والمعقول ، فمن طريق العقل نمرك اللامعقول ، فاللامعقول أحد طرفى العلاقة التى يشتق عنها الحال (د . عبد القطار كماوى : البير كامو ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٧٤) .

وأما ان الأستاذ امير اسكندر يتلقى معنى ان هناك فرقاً واضحاً فى دلالة كلمة absurde عند كل من فرويد وكامو فليس الوجهة الخطأ . وأجيب : كما يتلقى معنى أننا لم نعرف أدب العيب أو الحال - الا فى السياق نطابق على نحو ما عرفناه فى فلسفة البير كامو ، ثم فيمن نلاد فغير عنه شكلاً ومضموناً فى الأدب القريب المعاصر .

أما اذا أمر الأستاذ الملق على ان يجعل للامعقول والعيب والا معنى دلالة واحدة فالى ادعوه إذن الى افتراء لفظ آخر يندرج تحته ماوردته من محاولات فى دراستى .



صورة الغلاف

قناع لامرأة من البطلمية

جانب تماثيل الآلهة المصرية القديمة تماثيل الآلهة الإثريكية ، وكانت الاسماء المشتركة لهذه الآلهة تستعمل كثيرين من الوحدة والارتباط . وهكذا اوجد البطلمية كلمات جديدة ، وبالقائيل مفاهيم دينية جديدة ، وغير شاهد على ذلك هو اليهود « مسيراييس » فهو مزيج من الآلهة الإثريكية « اسكولاب » والآلهة المصرية « اوزيريس - ايسس » واكثر من ذلك ، فكثير من المقابر الجديدة كان ينشأ على الطراز الفرعوني التقليدي ، لإظهار وجود ناصبة ذاكولوه والبعض الآخر كان يصدرها فامادوا بنات

وقد استهوت البطلمية فكرة المصريين عن البيت لدرجة انهم ادخلوا الى ديانهم العقيدة الجنائزية المصرية بما فيها من تحنيط الجثث ووضع أدوات الزينة في المقابر مع اضافة تغييرات طفيفة . فيما ان التابوت الحجري او الخشبي المصنوع على شكل جسد الانسان كان غال الثمن بالنسبة لرجل الطبقة المتوسطة فقد كانوا يكتفون بلف الجثة بربطة طويلة وعرضية تقطع على عدة مرات وكان ذلك بمثابة غطاء واق تاما للجثة ، ويضعون على الجفن العلوي فقط من الجثة ذابا نصفا من اللات يبرز لملاحق التوفى . وكان الرأس يبرز من غطاء الصدر مباشرة وبزاوية حادة دون ان يترك مكانا للرقبة وكانت هذه القوالب ذات قيمة فنية متوسطة وتيسر على نطاق واسع . ولكن عددا قليلا من هذه القوالب مازال موضع الإعجاب والتقدير في جميع أنحاء العالم .

والصورة التي نحن بصدها الآن تمثل راسا من هذه التروس ، وهي لامرأة في أواخر العشرينيات ، يميل وجهها الى الاستدارة ، وعلى جانبيه شعر يفرق من منتصف جبهة عريضة ليست مرتفعة تتحد الى الف الخريتي ، ولتحت هذا اللاب لري لها مسخيرا ليس ذا دلالة مميزة ، وبالرغم من استدارة اللحن فانه يدل على التزيين العظمى القوي الذي تحته

صورة

الغلاف في هذا العدد هي الأولى من سلسلة وجوه تنتمي الى عصر البطلمية . وقد عرفت هذه العلية وارتيقت بدايتها بناتيس مدينة

الاسكندرية عام ٣٣١ قبل الميلاد ، ولكن عصر البطلمية لم ينحصر في الواقع الا بعد بضع سنوات من تأسيس الاسكندرية وبعد وفاة الاسكندر . كان ذلك عندما توج السلوقس « فاندجست »

« باسيلوس بوليوليس » ملكا على البطلمية « فاندجست » باسم « سوتر الاول » اسما ملكيا له . وكان ان سميت عدة مدن يونانية قديمة باسم بوليوليس ومنهما اشق لفظ البطلمية .

كان البطلمية - باسمهم المقدوني - يملكون ناصبة الحضارة اليونانية ولكنها ولكن حينما وجدوا انفسهم حكاما في ارض غربية تملك حضارة الالف السنين ، وكانت آثار عظمة مصر القديمة تنتشر في العالم القديم كله ، بل وفلت باقية حتى بعد زوال الدولة الفرعونية كما تتوحد السماء بصد غروب الشمس بغسق اجمل من ضوء الغروب نفسه . لكل ذلك لم يكن غريبا ان يستند البطلمية الى قيس من ذلك الماضي المشرق وان يحافظوا على الرابطة الروحية بينهم وبين المصريين القدماء لتأكيد حكمهم . وفي الوقت نفسه كانت اللقبة والحضارة الاثريكية بالنسبة لهم بمثابة تيار الصواء الذي يشمل الجذوة التي ارتكبت على الانقضاء . ونتيجة لذلك وجد شكل جديد من اشكال الفنون ووجه التشاط الفكري الذي سرعان ما انتشر في مناطق حوض البحر الابيض المتوسطية الاطراف واجندبت مصر عددا كبيرا من الفنانين والطلما حتى طفت لفترة ما على عظمة اثناسا وروما ، وفلت اللقبة الهيروقراطية تستعمل في كل انكبات الرسمية جنبا الى جنب مع الكتابة الاثريكية . ولم يفرق الصوامن من المصريين بين الكتابتين . واشتقت كتابة تسمى الهيروغليفية ، ووجد الى

فوق العين ، فإن العينين تبدوان كأنهما تنظران إلى شخص خيال ، تحلان إليه نظرة ألقاها اللعاب إلى الذي سوف ينتقم من خلال إصدار حكمه بالقوية .

وكلا البطيخين الجريين لايتوان أنهما سوف يسدلان لتقوم الأولى ، ولكنها يتفحان ببطء ، لاستقبال اليمث ، وكذلك استئذان المتفرجان قليلا . ولعل طائفا الانثى الريفيتان على يده التنفس في عالم سماوى وليس عالما الارضى .

لقد نمودنا أن نرى تماثيل « كا » المصرية القديمة تنظر في سلام إلى الحكم الملوى الالهى باثنين مفتوحة وبمظهر جديوقود . . اما في صورتنا هذه فاننا نشاهد مثالا آخر للانتظار بدون هدف محدد ، والسبب في ذلك هو ازدواج المادة الانثوية مع الروحانية المصرية للوصول الى نوع من التعبير الصوفى ، ولكن البطالسة فشلوا في ذلك كما فشلوا في أن يصبحوا قراعة .

والانساف الى يومنا هذا يمكن أن تفصيل وجوها تعمل تعبيريا في مثل نصف التعبير المرسوم على هذا الوجه ، ولكنها نادرة . ولو فابنا مثل هذه الوجوه فانها تنتمى الى اناس يتخلون انفسهم شهداء ، ويكون ميتا لم يعرفوه ويتخلون عن تركه لم يمتلكوها قط ، ويصلون حددا للعبية الحاضرة من اجل ماضى اسطورى طواه الزمن .

ولا بد من



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بقية امرأة من الطبقة البالية ص ٢

الى كتلة الام والطفل . ولكن اهم شيء في هذه الصورة هو رشاقة الخط الخارجى الذي يحدد كتلة الام والطفل وتعيدى ذلك الخط لادفاع الصور العديدي الى اسفل وكأنه بهذا التحدى اراد ان يشعرنا ان غامتها ستتصطب مع صودهمها للدرجة البالية .

كم من ام تكذ وتزعم في صمت وشرف لتقول وليدها ، وسواء كانت تسفل في القرن الماضي او تعمل في المصانع هذا القرن فهي دائما تصنع القد ، حتى ان السوفييت حينما ارادوا ان يتنبؤوا تمثالا يشرف على مقابر مئات مئات الالوف من قسبل ليتجنراد لم يجدوا اقوى تعبيريا من امرأة تسلمد طفلا على السرير .

ولكن الذى يسترمى الاتيهام هما العيتان المختلفتان في الشكل والحجم ، واللتان تنظران في اتجاهين مختلفين قليلا جدا .

وقد تسال لماذا تسفل انفسا بمثل هذا الوجه غير الجذاب ؟ ربما يرجع ذلك الى التعبير المكثف الذى نراه في هذا الوجه ، فالعيتان مصنوتان منالظلم الابيض وحجر الازوسيدبان - وهو حجر بركانى يشبه الزجاج - ويحيط بالعينين اطار من البرونز ، ويسيطر على الوجه كله ، والواضح في صورتتسا انهما اخذنا من تماثيل مصريين معطيين .

هل اجبر حجمهما العيتين المختلفان الفنان على ان يشكل اجزاء هذا الرأس بهذه الطريقة التى تجعل نصفى الوجه غير متساويين ؟ ام اختار الفنان من قسده هاتين العيتين غير المتشابهتين لكي يعبر عن الانقسام العقلى لهذه الفتاة ؟ يجب ان نستعيد الفرض الاول سريعيا ، فشكل الانثى اللطيف المتكامل يدل على حساسة الفنان ومهارته الفائقة ، ومن غير المألوف ان يخضع مثل هذا الفنان لاي سبب عرقى يجعله مجبرا على قبول مثل هذا التشويه الناتج عن وضع عيتين مختلفتين في عمله . اذن فليس امامنا سوى الفرض الآخر .

يكسى الجانب الايمن للوجه - الذى نراه في ناحيتنا - حساسية عميقة واعتزازا بالقوى الروحية والضمير الاخلاقى . . مقابل ذلك ، ينتمى الجانب الايسر الى عالم خلق ولكنه اكثر حياة ، وتسيطر عليه رغبات شريفة ، وبالرغم من ذلك الجان

والسواء في اعلى الصورة قائمة نوعا ما ، وبذلك حصر دوميه الصو. وسط الصورة فقط خلف الام والطفل وانصرفت اهمية في اظهار العمق خلفها وتأكيدهما .

وروعة تكوين الصورة تنبع من بساطته . فقد قسم دوميه الصورة الى مستويات قليلة ، وانه لشيء في منتهى الخطورة ان توضع كتلة الانثى هكذا في مقدمة الصورة خارجة من فراغ مجوف . وكان المفروض ان تكون كتلة المنزل مظلمة ايضا كالام والطفل والسواء خلف البيوت مظلمة . . ولكن دوميه اصاء انتازل وسط النهر وجعل من كليهما فراغا يحدد كتلة الام والطفل والصور والسلم . ولجا دوميه الى افلام السماء نوعا ما ليقيود العين الى ذلك الفراغ الخفى . فترت العين ثانية

